



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2009

**Joana de
Magalhães
Resende**

***Par les portes d'Orkenise –*
Aspectos de citação em Francis Poulenc**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2009

**Joana de
Magalhães
Resende**

***Par les portes d'Orkenise –*
Aspectos de citação em Francis Poulenc**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música - Performance, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

à minha mãe
(*In memoriam*)

o júri

presidente

Prof.^a Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Francisco José Barbosa Dias Santos Monteiro
Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Evgueni Zoudilkin
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof.^a Doutora Filipa Martins Batista Lã
Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Expresso a minha gratidão pelos contributos de diversa ordem
(alfabeticamente ordenados) proporcionados por:

Profª Doutora Ana Matos
Sr. António Veiga
Association des Amis de Francis Poulenc
Mr. Benoît Seringe
Câmara Municipal de Espinho
Soprano Catarina Sereno
Profª Cecília Fontes
Pianista Dalton Baldwin
Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine
Pianista Fausto Neves
Barítono François Le Roux
Pianista Jeff Cohen
Pianista João Paulo Santos
Barítono Job Tomé
D. Maria Ofélia Diogo Costa
Profª Palmira Troufa
Pianista Pascal Rogé
Eng. Rui Prior

palavras-chave

Francis Poulenc, *mélodie*, canto e piano, poesia e música, estilo, citação.

resumo

O presente estudo pretende constituir uma aproximação à obra de Francis Poulenc (1899 -1963). Partindo da contextualização musical da época e concepções do compositor, procura-se averiguar a especificidade da sua obra. O meio de aproximação adoptado, a obra para canto e piano – *mélodies* – permitiu comprovar essa especificidade, evidenciando, entre vários aspectos estilísticos, o processo de citação, dele próprio ou de outrem.

keywords

Francis Poulenc, *mélodie*, voice and piano, poetry and music, style, citation.

abstract

The present study aims to approach Francis Poulenc's (1899-1963) work. Starting from the contemporary musical context and the composer's conceptions, we seek to investigate his work's specificity. The adopted approach, centered in his voice and piano pieces - *mélodies*—could confirm such specificity. It shows, among other stylistics aspects, the citation process, referring both to himself and to other composers.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
PRELÚDIO	3
1 ABERTURA - Contextualização musical	5
1.1 História da <i>Mélodie</i>	5
1.2 Principais compositores	6
2 SOLO – Da vida e obra de Francis Poulenc	7
2.1 Da vida.....	7
2.2 Da obra	8
3 SONATA A TRE - O recital	11
3.1 Introdução	11
3.2 Programa	11
3.3 Notas de programa.....	12
3.4 Registo áudio-visual	13
4 RIPIENO - Aspectos estilísticos de Francis Poulenc.....	15
4.1 Aspectos gerais.....	15
4.2 Aspectos de citação.....	16
4.2.1 Primeira fase (1918-1935).....	19
4.2.2 Segunda Fase (1936-1940)	30
4.2.3 Terceira fase (1941-1950)	56
4.2.4 Quarta fase (1954-1962)	76
5 FINALE	85
BIBLIOGRAFIA.....	88
ANEXOS	91

PRELÚDIO

Vila Real, XXV Cursos Internacionais de Música da Casa de Mateus, Curso de Lied e acompanhamento, orientado por Lorraine Nubar e Dalton Baldwin.

Eram cursos de referência na formação de um pianista acompanhador. Estávamos em 2003 e a crítica apontada foi à quase exclusividade germânica do repertório apresentado.

Posteriormente, por razões profissionais, fui integrando mais obras do repertório francês do século XX em recitais, nomeadamente em música de câmara e acompanhamento de cantores, algumas das quais de Francis Poulenc. Este compositor foi ocupando um lugar de destaque nas minhas preferências, despertando cada vez mais curiosidade em aprofundar não só a sua obra, mas tudo que lhe estava associado, incluindo a razão da escassa presença em repertório, quer de estudantes, quer de profissionais.

Na leitura da sua não menos fascinante correspondência com personalidades como Stravinsky, Picasso ou Éluard, detectei a presença do compositor em palcos portugueses, a convite do Círculo de Cultura Musical, em 1940, 1948¹, tendo-se celebrado em 2008² os 60 anos da sua última passagem por Portugal.

Graças à amabilidade de D. Maria Ofélia Diogo Costa, actual presidente do Círculo de Cultura Musical do porto, pudemos, não só ter acesso aos programas dos três recitais no Rivoli do Porto³, como também, entre preciosos testemunhos de quem com ele conviveu, a partituras e fotografias comentadas e autografadas pelo compositor. Foi o ponto de partida para um longo trabalho de investigação.

Em 2008, em plena preparação do recital que integra esta dissertação, tive a oportunidade de voltar a trabalhar com Dalton Baldwin, desta vez em Nice. Como programa, não só me limitei a levar repertório francês – por complementaridade para com o primeiro curso – como apresentei exclusivamente obras de Francis Poulenc, autor com quem Baldwin privou.

Por necessidade de focalização de um trabalho deste tipo, optamos por restringir a apresentação do estudo a uma área que, por uma maior proximidade pessoal, se confinou à da *mélodie*, obra para canto e piano, considerada por muitos (Hell, Machart) como o melhor da sua produção, inclusivamente pianística.

O primeiro capítulo abordará sucintamente a história da *mélodie*, desde a sua génese – *Romance* francês do século XVIII – bem como os principais autores que antecederam Francis Poulenc. O segundo versará aspectos biográficos relevantes, incluindo neles a sua obra. No terceiro capítulo constará o registo do recital pelos cantores Catarina Sereno, soprano, Job Tomé, barítono, acompanhados ao piano pela autora desta dissertação, num programa exclusivamente dedicado ao compositor, inserido nos Festivais de Outono'08 (Aveiro). Os processos de preparação, à partida tão distantes, de um trabalho teórico de investigação e de

¹ (CHIMÈNES 1994:480, 490, 493, 501)

² Ano do início desta dissertação.

³ Consultar “Anexos”.

um recital – sedimentando a informação apreendida mas, por sua vez, desencadeando novas questões, passíveis de comprovação – complementam-se numa relação dialéctica, razão pela qual será apresentado intercaladamente com a abordagem teórica. O quarto capítulo será constituído pelo corpo principal do trabalho, seguindo-se a conclusão, simultaneamente dos processos de investigação teórico e prático.

O presente trabalho tem como objectivo geral estudar a obra de Francis Poulenc, tentando responder às seguintes questões: O que diferencia a obra de Poulenc da dos seus contemporâneos? Que princípios presidiam à sua composição? Porque é o seu estilo inconfundível? E, finalmente, o que o terá feito perdurar?

Contempla, não a análise musical das diversas obras, mas a explicitação de dados que se julguem complementares/inéditos.

Embora exista já vasta informação sobre o compositor, nenhuma obra consultada nos deu resposta completa a estas e outras questões que se foram levantando. De fonte directa, destaca-se o *Journal des mes mélodies* (do compositor) e *Francis Poulenc, The Man and his Songs* (de Pierre Bernac⁴). Ambos possuem informações preciosas, gerais no primeiro caso (ideais, concepções, sugestões, confissões) e essencialmente interpretativas no segundo. Como estudiosos do compositor, salienta-se Henry Hell e Renaud Machart com as obras *Poulenc, musicien français* e *Francis Poulenc*, respectivamente. Ambos referem nos seus livros, para além dos incansáveis dados biográficos, quer questões de estilo (mais no primeiro caso), quer de análise de obras (mais no segundo). Por fim, refira-se um grande contributo de alguém que conhece de perto toda a História da *Mélodie*, na teoria e na prática, o pianista acompanhador Graham Johnson no seu livro *A French Song Companion*, verdadeira referência bibliográfica na área, que se aproxima, ainda que não exhaustivamente, do pretendido nesta dissertação.

Par les portes d'Orkenise - aspectos de citação de Francis Poulenc, título adoptado para esta dissertação, foi retirado textualmente de *Chanson d'Orkenise*, do ciclo *Banalités*. À porta dessa cidade imaginária, todos os viajantes eram interrogados pelos guardas acerca das mercadorias que traziam e levavam nas suas carroças. As similitudes entre as questões levantadas - *O que trazeis para a cidade?*; *O que levais da cidade?* – e aquelas que presidem a este trabalho – Que herança assumiu Francis Poulenc? O que nos deixou? – pareceram-nos evidentes.

⁴ Barítono com quem Poulenc estabeleceu duo desde 1935.

1 ABERTURA - Contextualização musical

1.1 História da *Mélodie*

Mélodie surgiu em meados do século XIX e distingue-se da *chanson* pelo carácter mais sério (não popular) e conteúdo mais evoluído (canção de concerto) e do *romance* francês de meados do século XVIII por não ser estrófico e não possuir uma melodia simples acompanhada pontualmente ao piano. Segundo Graham Johnson, a sua designação deve-se a Hector Berlioz que, enamorado por uma actriz irlandesa, lhe resolveu dedicar poemas de Thomas Moore – *Irish Mélodies* - por ele traduzidos e musicados. O uso particular do piano acompanhando a voz colhia a melhor atenção do público da época – ‘Have you heard Berlioz’s *mélodies*?’, referindo-se às *Irish Mélodies*. Foi efectivamente o primeiro compositor a usar a designação de *mélodie* para se referir a uma obra composta para voz com acompanhamento de piano.

Outros compositores, por motivos estéticos ou comerciais, partilharam o gosto pela canção em francês, nomeadamente Mozart, Liszt e Wagner.

Quanto à origem da *mélodie*, as opiniões divergem. Segundo Pierre Bernac (BERNAC 1984:xiii), a *mélodie* terá derivado do *romance*, excluindo qualquer influência do *Lied* alemão de finais do século XVIII. Berlioz e Gounod foram os primeiros profundamente influenciados pela sua estética. Distingue-se do *Lied* pela sua clareza de expressão, precisão e concentração na forma, opondo-se à subjectividade e aos sonhos metafísicos germânicos, pois enquanto o *Lied* é essencialmente um fenómeno romântico, a *mélodie* é pós-Romântica, reagindo frequentemente contra a efusão sentimental. A sugestão de um dado clima poético é conferida pela clareza e sensualidade harmónicas. Eis a arte dos grandes compositores franceses - a da sugestão -, expressando ambientes e impressões e menos emoções concretas sem, contudo, retirar o lirismo ou a paixão inerentes - emoções e sentimentos são refinados e controlados pela razão. Aqui reside a peculiaridade da canção francesa, onde poesia e música, cada uma mantendo a sua essência, se combinam numa só arte. Segundo Koechlin, em *Cinquante ans de musique française, 1875-1925* ‘a *mélodie* é uma das manifestações mais aristocráticas da música’ (RAMAUT 2002:36). Graham Johnson (JOHNSON 2000:ixx), não excluindo a influência do *romance*, defende uma enorme influência do *Lied* alemão, opinião mais abrangente, que partilhamos, visto ambos terem antecedido a *mélodie*.

Como compositores de *mélodies* salientam-se Charles Gounod (considerado, excepto o caso de Berlioz, o primeiro grande compositor do género), Édouard Lalo, Léo Delibes, Georges Bizet, César Franck, Henry Duparc (aluno de Franck), Ernest Chausson, Vincent d’Indy, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Jules Massenet, Charles Widor, Cécile Chaminade e Claude Debussy, que marca o início da era moderna na escrita da *mélodie*.

Outros compositores se seguiram, mais ou menos influenciados - Gabriel Pierné (aluno de Franck e Massenet), Érik Satie, Charles Koechlin, Reynaldo Hahn, Maurice Ravel, os membros de *Le Groupe des Six* (de que se destaca Francis Poulenc) e, mais tarde, Olivier Messiaen e Pierre Boulez.

1.2 Principais compositores

Contextualize-se sucintamente a época antecessora a Francis Poulenc:

Em finais do século XIX, inícios do século XX, a *mélodie* é ilustrada pelas obras de Fauré, Duparc e Debussy, três compositores que começaram no estilo do *Romance* mas cujas obras de maturidade denotam já inovações harmónicas, refinamento das linhas melódicas e perfeito ajustamento ao texto.

Fauré (1858-1942) prezava uma linha melódica equilibrada, correcta, mas sem declamação exagerada. Possuía uma preferência pelas vozes médias, tensão harmónica moderada e estrutura flexível.

Já Duparc (1848-1933) se destaca pelas suas linhas vocais extremamente expressivas e uso frequente de intervalos aumentados, acordes arpejados e sincopados, justapostos distantemente e muitos cromatismos, presentes na melancolia das suas últimas obras. Mas é na parte de piano, plena de notas não harmónicas dissonantes e complexidades rítmicas, que Duparc mais se destaca.

Debussy (1862-1918) caracteriza-se pelo uso de cadeias de acordes paralelos, enriquecidos com acordes de sétimas e nonas e de relações harmónicas que definem a prática tradicional e criação de novos mundos sonoros e sensitivos. As suas *mélodies* movem-se livremente, ligando-se ao texto de modo subtil e inovador. As suas extraordinárias sensibilidades às nuances da poesia escolhida, dando por vezes a sensação de recitativo medido, ligam-se à tradição da canção romântica francesa através do recorte das suas linhas vocais e da capacidade de sugerir muito numa só frase.

Em pleno século XX, insere-se já o contributo de Ravel (1875-1937), cujas *mélodies* denotam uma estreita afinidade entre texto e música e onde o lirismo tradicional dá por vezes lugar a um estilo quase recitativo ou declamatório, apelando a algo praticamente não cantado. Algumas obras são já atonais.

Surge então Francis Poulenc.

2 SOLO – Da vida e obra de Francis Poulenc

2.1 Da vida

Francis Jean Marcel Poulenc (Paris, 7 de Janeiro de 1899 – 30 de Janeiro de 1963), compositor e pianista francês, membro de *Le Groupe des Six*, é autor de uma vasta obra, englobando a maior parte dos géneros musicais.

Poulenc aprendeu piano com a sua mãe e começou a compôr com 7 anos de idade. Aos 15 começou a estudar com Ricardo Viñes, que encorajou a sua ambição de compor e o apresentou a Satie, Casella e Auric, entre outros.

Em 1917 a sua *Rapsodie Nègre* deu-lhe uma proeminência notável em Paris, como um dos compositores encorajados por Satie e Cocteau, que os designava como *Les Nouveaux Jeunes*. No entanto, os seus conhecimentos teóricos (harmonia, contraponto e orquestração) eram escassos - Poulenc nunca frequentou o Conservatório - pelo que em 1920 decidiu estudar Harmonia durante três anos com Charles Koechlin.

Em 1920, o crítico musical Henri Collete escolheu 6 destes *Nouveaux Jeunes*, entre os quais Poulenc, e chamou-lhes *Les Six*, *Le Groupe des Six*. Unidos pelo princípio base – a inspiração parte do folclore parisiense (músicos de rua, teatros musicais, bandas de circo) – deram inúmeros concertos juntos.

Tendo nascido e sido educado na religião católica, a vida de Poulenc foi uma vida de constante luta interna, nomeadamente no domínio da sua vida afectiva. Foi profundamente afectado pela morte dos seus amigos mais próximos, primeiro Raymonde Linossier, uma jovem com quem Poulenc tinha esperanças de casar, depois o romancista Raymond Radiguet, seguido do seu grande amigo Pierre-Octave Ferroud, decapitado num acidente de automóvel na Hungria facto que estará na base da sua visita à Virgem Negra de Rocamadour, donde resulta, quer a sua obra homónima, quer a sua reconversão ao catolicismo (1935), resultando em composições em tom mais austero e sombrio.

Em 1926, Francis Poulenc conhece o barítono Pierre Bernac, com o qual estabelece uma forte relação afectiva, e para quem compõe um grande número de melodias. A partir de 1935 e até à sua morte, em 1963, acompanha Bernac ao piano em recitais de música francesa por todo o mundo.

Os três encontros determinantes da minha carreira, aqueles que influenciaram profundamente a minha arte, foram com Wanda Landowska, Pierre Bernac e Paul Éluard⁵.

⁵ (POULENC 1963:55)

2.2 Da obra

A sua vasta obra divide-se em concertante, orquestral, música para piano (a solo ou em duo), música de câmara, ópera, música para bailado, oratória, música coral e *mélodie*.

Dada a especificidade desta dissertação, apresenta-se a lista completa apenas do último género, por ordem cronológica. Após estudo detalhado de cada obra explicitada, no capítulo quarto – *Repieno* –, apresentar-se-ão apenas aquelas cujos resultados sejam suficientemente relevantes para a área em estudo.

Toréador (1918) - Jean Cocteau

3. Air grave

4. Air vif

Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée (1919)

- Guillaume Apollinaire

1. Le Dromadaire

2. La Chèvre du Tibet

3. La Sauterelle

4. Le Dauphin

5. L'Ecrevisse

6. La Carpe

Epitaphe (1930) – François de Malherbe

Trois Poèmes de Louise Lalanne (1931)

1. Le Présent

2. Chanson

3. Hier

Cocardes (1919) - Jean Cocteau

1. Miel de Narbonne

2. Bonne d'enfant

3. Enfant de troupe

Quatre Poèmes de Guillaume Apollinaire (1931)

1. L'Anguille

2. Carte postale

3. Avant le cinéma

4. 1904

Poemas de Ronsard (1924-25)

1. Attributs

2. Le Tombeau

3. Ballet

4. Je n'ai plus que les os

5. A son page

Cinq Poèmes de Max Jacob (1931)

1. Chanson bretonne

2. Le Cimetière (Baryton)

3. La Petite servante (Soprano)

4. Berceuse

5. Souric et Mouric (Soprano)

Chansons gaillardes (1926) – anónimo do séc. XVII

1. La Maîtresse volage

2. Chanson à boire

3. Madrigal

4. Invocations aux Parques

5. Couplets bachiques

6. L'Offrande

7. La Belle jeunesse

8. Sérénade

Pierrot (1933) - Théodore de Banville

Huit Chansons polonaises (1934) – anónimo

1. La Couronne

2. Le Départ

3. Les Gars polonais

4. Le Dernier Mazour

5. L'Adieu

6. Le Drapeau blanc

7. La Vistule

8. Le Lac

Vocalise (séc. XVII) (1927)

Airs chantés (1927-28) - Jean Moréas

1. Air romantique

2. Air champêtre

Quatre Chansons pour enfants (1934-35) – Jean Nohain

1. Nous voulons une petite soeur
2. La Tragique histoire du petit René
3. Le Petit garçon trop bien portant
4. Monsieur sans-souci

Cinq Poèmes de Paul Eluard (1935)

1. Peut-il se reposer?
2. Il la prend dans ses bras
3. Plume d'eau claire
4. Rôdeuse au front de verre
5. Amoureuse

A sa guitare (1935) – Pierre de Ronsard

Tel jour, telle nuit (1936-37) - Paul Eluard

1. Bonne journée
2. Une ruine coquille vide
3. Le Front comme un drapeau perdu
4. Une roulotte couverte en tuiles
5. A toutes brides
6. Une herbe pauvre
7. Je n'ai envie que de t'aimer
8. Figure de force brûlante et farouche
9. Nous avons fait la nuit

Trois Poèmes de Louise de Vilmorin (1937)

1. Le Garçon de Liège
2. Au-delà
3. Aux officiers de la garde blanche

Deux Poèmes de Guillaume Apollinaire (1938)

1. Dans le jardin d'Anna
2. Allons plus vite

Le Portrait (1938) - Colette

La Grenouillère (1938) - Guillaume Apollinaire

Priez pour Paix (1938) - Charles d'Orléans

Miroirs brûlants (1938-39) - Paul Eluard

1. Tu vois le feu du soir
2. Je nommerai ton front

Ce doux petit visage (1939) - Paul Eluard

Bleuet (1939) - Guillaume Apollinaire

Fiançailles pour rire (1939) - Louise de Vilmorin

1. La Dame d'André
2. Dans l'herbe
3. Il vole
4. Mon cadavre est doux comme un gant
5. Violon
6. Fleurs

Colloque (1940) - Paul Valéry

Banalités (1940) - Guillaume Apollinaire

1. Chanson d'Orkenise
2. Hôtel
3. Fagnes de Wallonie
4. Voyage à Paris
5. Sanglots

Les Chemins de l'amour (1940) - Jean Anouilh

Histoire de Babar le petit éléphant (1940-45) – Jean de Brunhoff

Montparnasse (1941-45) - Guillaume Apollinaire

Chansons villageoises (1942) - Maurice Fombeure

1. Chanson du Clair Tamis
2. Les Gars qui vont à la fête
3. C'est le joli printemps
4. Le Mendiant
5. Chanson de la fille frivole
6. Le Retour du sergent

Métamorphoses (1943) - Louise de Vilmorin

1. Reine des mouettes
2. C'est ainsi que tu es
3. Paganini

Deux Poèmes de Louis Aragon (1943)

1. C
2. Fêtes galantes

Hyde Park (1945) - Guillaume Apollinaire

Deux Mélodies (1946) - Guillaume Apollinaire

1. Le Pont
2. Un Poème

Paul et Virginie (1946) - Raymond Radiguet

Trois Chansons de Federico Garcia Lorca (1947)

1. L'Enfant muet
2. Adeline à la promenade
3. Chanson à l'oranger sec

... **Mais mourir** (1947) - Paul Eluard

Le Disparu (1947) - Robert Desnos

Main dominée par le coeur (1947) - Paul Eluard

Hymne (1947) - Jean Racine

Calligrammes (1948) - Guillaume Apollinaire

1. L'Espionne
2. Mutation
3. Vers le Sud
4. Il pleut
5. La Grâce exilée
6. Aussi bien que les cigales
7. Voyage

Mazurka (1949) - Louise de Vilmorin

La Fraîcheur et le feu (1950) - Paul Eluard

1. Rayon des yeux
2. Le Matin les branches attisent
3. Tout disparut
4. Dans les ténèbres du jardin
5. Unis la fraîcheur et le feu
6. Homme au sourire tendre

7. La Grande rivière qui va

Parisiana (1954) - Max Jacob

1. Jouer du bugle
2. Vous n'écrivez plus ?

Rosemonde (1954) - Guillaume Apollinaire

Deux Mélodies 1956 (1956)

1. La Souris (Guillaume Apollinaire)
2. Nuage (Laurence de Beylié)

Le Travail du peintre (1956) - Paul Eluard

1. Pablo Picasso
2. Marc Chagall
3. Georges Braque
4. Juan Gris
5. Paul Klee
6. Joan Miró
7. Jacques Villon

Dernier Poème (1956) - Robert Desnos

Une Chanson de porcelaine (1958) - Paul Eluard

La Courte paille (1960) - Maurice Carême

1. Le Sommeil
2. Quelle aventure !
3. La Reine de coeur
4. Ba, be, bi, bo, bu
5. Les Anges musiciens
6. Le Carafon
7. Lune d'avril

Fancy (1962) – William Shakespeare

3 SONATA A TRE - O recital

3.1 Introdução

Realizou-se a 10 de Novembro de 2008 no Museu de Aveiro, inserido nos Festivais de Outono de Aveiro '08, um recital inteiramente dedicado à obra para canto e piano de Francis Poulenc com Catarina Sereno, soprano, Job Tomé, barítono, e Joana Resende, piano. A montagem do programa contou, entre outros, com os contributos complementares dos pianistas Dalton Baldwin e Jeff Cohen, de diferentes gerações e escolas.

O alinhamento do programa procurou traçar o perfil do compositor nas suas diferentes estéticas, dependendo do ano de composição das obras e dos poetas intervenientes. Teve ainda em conta aspectos de qualidade, quer literários, quer musicais, incluindo necessariamente dois poetas-referência da obra do compositor: Guillaume Apollinaire e Paul Éluard. Por se tratar de um recital a três, incluiu-se no seu final um dueto, o único original - *Colloque* - que, embora escrito para duas vozes, nunca as coloca em simultâneo.

3.2 Programa⁶

I

Fiançailles pour rire (Louise de Vilmorin)

I. La dame d'André

II. Dans l'herbe

III. Il vole

IV. Mon cadavre est doux comme un gant

V. Violon

VI. Fleurs (soprano)

Banalités (Guillaume Apollinaire)

I. Chanson d'Orkenise

II. Hôtel

III. Fagnes de Wallonie

IV. Voyage à Paris

V. Sanglots (barítono)

II

La Fraicheur et le feu (Paul Éluard)

I. Rayons des yeux...

II. Le matin les branches attisent...

⁶ Original e respectiva tradução em "Anexos".

- III. Tout disparu...
- IV. Dans les ténèbres du jardin...
- V. Unis la fraîcheur et le feu...
- VI. Homme au sourire tendre...
- VII. La grande rivière qui va... (barítono)

Métamorphoses (Louise de Vilmorin)

- I. Reine des mouettes
- II. C'est ainsi que tu es
- III. Paganini (soprano)

Colloque (Paul Valéry) (soprano e barítono)

Soprano – Catarina Sereno

Barítono – Job Tomé

Piano – Joana Resende

3.3 Notas de programa⁷

“*Aqui jaz Francis Poulenc, o músico de Apollinaire e Éluard*, este seria o melhor título de glória para o meu túmulo⁸”, afirmara Poulenc em 1945. Apollinaire e Éluard, seguramente, mas também de Louise de Vilmorin, de Max Jacob, Jean Cocteu, Paul Valéry, Louis Aragon ou Garcia-Lorca.

Do efémero encontro com Apollinaire em 1918, Poulenc reteve a sua voz, de timbre simultaneamente melancólico e alegre, algo irónico. Tal poesia tal música. Poulenc embuía-se profundamente do texto antes de compor, lendo-o muitas vezes em voz alta para dele retirar aspectos de conteúdo, musicalidade e prosódia. Só então começava a escrever e raramente pelo início. O seu estilo caracteriza-se mais por gestos que pela forma, em função da palavra e do seu significado. *Banalités*, composta em 1940, espelha as várias vertentes de Apollinaire e de Poulenc, desde a canção popular até à expressão surrealista de um choro intenso, passando pelo quarto de hotel, por uma tempestade nas Ardenas e por uma viagem parisiense.

A forte e longa amizade nutrida por Paul Éluard desde 1917 conduziu-o a algumas das suas melhores obras, entre as quais o ciclo *La Fraicheur et le Feu* (1950).

Também aqui a musicalidade da voz deste poeta inspirou o tratamento musical que Poulenc lhe conferiu: doce, quente, pontualmente metálico ou violento. Segundo o biógrafo Henry Hell, a união texto-música deixava sem saber “se o poema foi escrito para a melodia ou a melodia para o poema”.

⁷ Original em “Anexos”.

⁸ (POULENC 1993:39)

La Fraicheur et le Feu constitui um ciclo, não no verdadeiro sentido de continuidade, mas por complementaridade, funcionando como um único poema. A unidade é garantida pela alternância de andamentos rápido/lento, encadeamento de tonalidades e retorno da última melodia ao tema inicial, ABA.

Em 1939 Poulenc compôs *Fiançailles pour rire*, com poesia de Louise de Vilmorin, amiga do compositor, exilada na altura. Trata-se de mais um ciclo não no verdadeiro sentido da palavra mas unido pela ironia surrealista da temática amorosa. Da mesma poetisa, surge em 1943 as *Métamorphoses*, ciclo de três peculiares melodias.

Colloque (1940), com poesia de Paul Valéry, é o único dueto do compositor, onde soprano e barítono dialogam sem nunca se encontrarem.

3.4 Registo áudio-visual

4 RIPIENO - Aspectos estilísticos de Francis Poulenc

4.1 Aspectos gerais

Poulenc não ambicionava inovar nem defender um posto, simplesmente fazer música, boa música para todos, ouvintes e músicos. Não subscreveu modelos teóricos, por isso não teve, como tantos outros compositores, problemas de forma ou estilo. *Todos os acordes são bons, dizia, depende como se usam*⁹. Tal como refere Jean Roy, a modernidade está, não no vocabulário, mas no espírito da sua música, na escolha dos assuntos e na sua apropriação do estilo. Não rejeitava a concepção debussyana de que a música deve procurar agradar. No entanto, condizente com um dos lemas do grupo em que se inseria, *Le Groupe des Six*: “nunca se deve deixar cair no facilitismo do intuitivo ou do belo”. Para isso, munuiu-se de uma notação muito precisa. Um outro traço, bem característico do compositor e do grupo, é a ironia parisiense, cujo estilo - trocista e mordaz -, combinado com a referida precisão, anula os sentimentalismos exacerbados dos ideais românticos.

Combatia ferozmente o rubato, a sobrearticulação de figuras em arpejos ou *batteries*¹⁰, a avareza de pedal e certos tiques como a associação de um crescendo a uma linha ascendente e vice-versa. A sua música é transparente, directa. Parte do lugar-comum mas é refinada, elegante e irónica. A essência é a melodia, é ela que determina a expressão e a forma (os desenvolvimentos são deslocamentos da frase melódica). Desde as obras iniciais, ainda muito próximas da simplicidade do *romance*, até às obras tardias mais exigentes, o seu cuidado pela pura linha melódica marca-o como herdeiro da *mélodie*¹¹. A sua generosidade melódica e os momentos de alegria de muitas das suas peças, aparentemente fáceis e gratuitos, escondem frequentemente pensamentos mais profundos. Progressões, modulações, escolha criteriosa de tonalidades (particularmente entre andamentos ou *mélodies*), sensualidade harmónica, alternância melancolia-alegria, são ainda traços do seu estilo que o distinguem.

Concretamente na escrita para canto e piano, primeiro examinava completamente o poema antes de o tentar pôr em música. O início de uma *mélodie* era raramente a primeira coisa que compunha e as ideias chegavam-lhe em tonalidades específicas, nunca as transpunha¹².

Vigorava um enorme respeito pela palavra. Amplificar pela música o estado emocional que exprimem as palavras, respeitando e preservando o seu significado mas sem que a música se escravize por elas - uma e outra são independentes e juntas formam a obra final. A prosódia cuidadosamente pensada, juntamente com o seu dom prodigioso de melodista e facilidade extrema em modulação, permitem à sua música mover-se rapidamente de atmosfera em atmosfera, o que muito se adequa a composições para voz.

Ele próprio pianista e acompanhador admirável, dedica especial atenção à parte instrumental, equiparada à vocal e raramente tida como acompanhamento, não hesitando a ver nos

⁹ (cit in MACHART 1995:238)

¹⁰ Acompanhamento de colcheias consecutivas, quase percutidas. Poulenc defendia precisamente o contrário, ou seja o *estompée* (expressão do compositor que equivale ao *sfumato* em pintura).

¹¹ (TUNLEY, NOSKE 2008:359)

¹² (CHIMENES, NICHOLS 231:2008)

acompanhamentos das suas *mélodies* o melhor da sua produção pianística¹³. Contrariamente ao que se pensa, quando a textura não é complexa, requer sempre muito pedal.

Procurava, à semelhança do seu pintor de eleição – Matisse - a limpidez, tentando dizer mais com menos¹⁴ (secções muito curtas, frases de dois ou quatro compassos, técnica muito similar à dos poetas surrealistas), assaz inovador para a época. Também inovador, era o tipo de composição em que voz e piano trabalhassem em níveis dinâmicos independentes, bastante frequente nas suas *mélodies*¹⁵.

O poder rítmico sem repetições mecânicas e eloquência harmónica que transforma as alusões melódicas mais triviais em fontes de energia e poder são ainda importantes traços da sua produção para canto e piano¹⁶.

E todo o Poulenc se encontra nas suas *mélodies*: o gracioso, o terno, o boémio e o dramático¹⁷.

4.2 Aspectos de citação

Poulenc afirmava que a sua música não trazia tanto como a de Stravinsky. *Pode-se escrever boa música com acordes dos outros*¹⁸ e portanto as suas obras teriam algo em comum com a de outros compositores. Destacam-se Stravinsky, Prokofiev e Ravel, seguidos por Mussorgsky, Debussy, Mozart, Schumann, Schubert, Satie, Chabrier e Bach. Mais pontualmente são referenciados Monteverdi (Johnson), os cravistas franceses do séc. XVIII (Hell), os polifonistas do séc XVI, a canção popular contemporânea, o *music-hall*, (Chimenes, Nichols), Édith Piaf e os *bailes-musette* (Rogé), bem como alguns pintores e poetas (Chimenes, Nichols)¹⁹.

Não é novidade na História da Música, numa dada obra, haver alusões pontuais a outras obras, de outros compositores ou do próprio, implícita ou explicitamente. Lembremos *Dies Irae*, do canto gregoriano, inúmeras vezes incluído em obras posteriores, do período barroco ao moderno ou, mais concretamente, outros casos. No período clássico, o *Kyrie* do *Requiem* de W.A. Mozart - cujo tema é comum ao início da *Fuga em lá menor* do *Cravo bem temperado* de J.S.Bach - ou o terceiro andamento – *Tempo di minueto* - do *Septeto op.20* de L. v. Beethoven, que terá inspirado quase na íntegra o segundo andamento da sua *Sonata para piano op.49 n.2* em Sol maior. No período romântico refira-se o primeiro andamento de *Faschingsschwank* (Carnaval de Viena) de R. Schumann que, a partir do compasso 293 cita *La Marseillaise*²⁰ ou *Funérailles* de F. Liszt que, no início da segunda parte – *più moto poco a poco* -, lembram a *Polonaise* op. 53 de F. Chopin, a partir do compasso 81. O século XX não é exceção, podendo testemunhá-lo o prelúdio de C. Debussy *Hommage à S. Pickwick Esq. PPMPC*, citando *God save the King*²¹ na linha do baixo ou B. Bartok, e o sarcasmo de uma marcha alemã, cantarolada em

¹³ (Hell 212:1958)

¹⁴ Cite-se o caso do ciclo *La Fraicheur et le Feu*.

¹⁵ (CHIMENES, NICHOLS 231:2008).

¹⁶ (COLLAER 192:1955)

¹⁷ (SAMUEL 226:1964)

¹⁸ (cit in MACHART 1995:238)

¹⁹ Dos pintores destacam-se Picasso e Braque e dos poetas Max Jacob, Guillaume Apollinaire e Paul Éluard.

²⁰ Hino francês.

²¹ Hino britânico.

cabarets para sátira do poder nazi – concerto para orquestra, *Intermezzo Interrotto* (quarto andamento).

No domínio da *Sinestesia* – condição neurológica de associação das várias componentes artísticas – fará sentido introduzir mais componentes. A relação música-poesia é a base construtiva de *Lieder* ou *mélodies* e, também aqui, se podem referir casos de utilização de um mesmo texto em diferentes obras (por exemplo *Mignon – Kennst du das Land?*, de J.W.Goethe, musicado por Beethoven, Schubert, Schumann ou Wolf). No domínio plástico, existem vários compositores que procuraram, nalguma obra, relacionar música com pintura. Destacam-se nomeadamente M. Mussorgsky, R. Korsakov, A. Scriabin e O. Messiaen. Mussorgsky, numa perspectiva mais elementar de, à semelhança de uma obra para canto e piano, procurar transmitir musicalmente o conteúdo de um quadro, Korsakov e Scriabin como defensores da existência da cor do som²², relacionando frequências de ambos e sensações transmitidas, Messiaen numa outra, de produção de cor através do som. Mussorgsky, na sua obra *Quadros de uma exposição*, baseou-se nas aguarelas de um amigo, o artista e arquitecto Viktor Hartmann. Korsakov e Scriabin relacionavam diferentes cores a diferentes escalas, ainda que de opinião diferente. Scriabin estabeleceu inclusivamente a correspondência entre as cores do ciclo das quintas e, posteriormente, as notas de um teclado, *Teclado de Scriabin, Clavier à lumières* ou ainda *Tastiéra per luce*, usado na sua obra *Prometeus: Poema do Fogo*. Messiaen, autoconsiderado sinesteta, possui várias obras que visam “produzir quadros” via som – *Oiseaux Exotiques, L’ascencion, Couleurs de la cité céleste* - escrevendo notas detalhadas para produzir sequências e combinações específicas de cor.

No caso da produção vocal de Francis Poulenc, as obras serão apresentadas por ordem cronológica e os títulos surgirão na língua original (com excepção das línguas russa e polaca, que aparecerão, ou na segunda língua atribuída pelo compositor, ou em português). Sempre que se justifique, para percepção de relações de influência ou citação, incluir-se-á tradução (salvo indicação em contrário, sob responsabilidade da autora desta dissertação), regra geral em nota de rodapé. Em contrapartida, as citações serão apresentadas já em versão traduzida, incluindo a referência igualmente em nota de rodapé para possível consulta.

Deve referir-se, antes de mais, a dificuldade em estabelecer a fronteira do que mereceria ou não a atenção deste capítulo, bem como a separação entre os vários conceitos e a dificuldade da terminologia mais adequada e coerente. Após tentativas várias, apresentam-se as que nos pareceram as melhores soluções.

Designemos por *Influências* certas similitudes entre obras de F. Poulenc e outras, musicais ou não. No caso das *influências musicais*, é sempre possível referir um determinado compositor ou estilo (associado à sensação de ‘soa a’) sem, no entanto, ser possível explicitar dados concretos. As *influências não musicais* poderão ser de ambiente, de concepção, estéticas ou de texto, associadas a personalidades, obras e/ou concepções/estéticas. *Citações* serão passagens mais específicas, necessariamente musicais²³, concretamente explicitadas pelo próprio

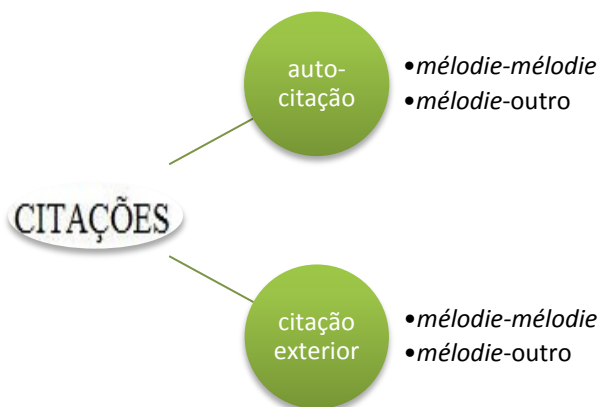
²² S. Rachmaninoff gravou em *Recollections* um diálogo entre si, Korsakov e Scriabin a propósito da associação de cor e música deste último.

²³ ‘Citação de texto’, por exemplo, no âmbito deste trabalho não pareceu fazer sentido pelo facto de, ao citar um mesmo texto, se estar a evidenciar não o compositor mas o poeta, sem posterior ligação à

compositor²⁴ e/ou de fonte reconhecida (compositor/obra), dele próprio – *auto-citação* – ou de outros compositores – *citação exterior*. Serão necessariamente mais concretas que as *influências* – gesto, contorno melódico, harmonia, transposição de trechos,... - sempre passível de ser comprovado, geralmente pela partitura. Subdividamos ainda cada uma delas em *mélodie-mélodie* ou *mélodie-outro*²⁵, ou seja se se referem aspectos de *mélodie* para *mélodie* (entre obras para canto e piano) ou deste tipo para um outro tipo de obra. Um caso excepcional da auto-citação será o da *auto-citação interna* (dentro da mesma obra).



Esquema 1 - Influências



Esquema 2 - Citações

componente musical (contrariamente às influências de texto, cujo ponto de partida ou objectivo, é justificar a componente musical).

²⁴ Sob a forma de dedicatória (como os casos do ciclo *La fraîcheur et le feu* ou o *Trio para oboé, fagote e piano*).

²⁵ Refira-se que o ponto de partida deste trabalho é sempre o da obra para canto e piano, *mélodie*, pelo que o sentido será sempre o apresentado, *mélodie-outro*, independentemente do ano de composição de cada obra.

4.2.1 Primeira fase (1918-1935)

Optou-se por apresentar a obra de Francis Poulenc dividida em quatro períodos de composição. Os limites estabelecidos – correspondentes aos anos de 1936 e 1950 - prendem-se com os dois dos ciclos mais emblemáticos do compositor - *Tel jour telle nuit* (1935), o primeiro verdadeiro ciclo²⁶, e *La fraîcheur et le feu* (1950), segundo Poulenc, um dos mais conseguidos e, acrescentemos, de linguagem muito contrastante com a precedente, como se verá. A restante divisão aproveitou o ano de interregno de 1941 – ano em que o compositor não compôs *mélodies* – conferindo uma divisão mais equitativa.

O primeiro ciclo para canto e piano, ***Le Bestiaire*** (1918-19, poesia de Guillaume Apollinaire) reúne, à semelhança das *Histoires Naturelles* de M. Ravel (1906), *mélodies* alusivas a vários animais, pelo que se poderá inferir uma certa influência não musical (concepção).

Segundo Pierre Bernac²⁷, a primeira *mélodie* do ciclo ***Le Bestiaire*** – *Le dromadaire* – aproxima-se de *L'Horizon chimérique* de G. Fauré, ciclo de quatro *mélodies* sob poesia de J. Vicke Mirmont, de que se apresenta a primeira – *Vaisseaux, nous vous aurons aimés*. Para Bernac, o conteúdo das palavras de *Le dromadaire*, de Apollinaire ligar-se-á ao da última estrofe do último poema de Mirmont (última *mélodie* de Fauré deste ciclo), *Vaisseaux, nous avons aurons aimés* – influência não musical (texto).

Le dromadaire – Poulenc

Avec ses quatre dromadaires
Don Pedro d'Alfaroubeira
Courut le monde et l'admira.
Il fit ce que je voudrais faire
Si j'avais quatre dromadaires.

Vaisseaux, nous vous aurons aimés – Fauré

Vaisseaux, nous vous aurons aimés en pure perte ;
Le dernier de vous tous est parti sur la mer.
Le couchant emporta tant de voiles ouvertes
Que ce port et mon coeur sont à jamais déserts.

La mer vous a rendus à votre destinée,
Au-delà du rivage où s'arrêtent nos pas.
Nous ne pouvions garder vos âmes enchaînées ;
Il vous faut des lointains que je ne connais pas

Je suis de ceux dont les désirs sont sur la terre.
Le souffle qui vous grise emplit mon coeur d'effroi,
Mais votre appel, au fond des soirs, me désespère,
Car j'ai de grands départs inassouvis en moi.

Um caso curioso deste ciclo é o de ***La Puce***²⁸. Aproxima-se de outros *Lieder* ou *mélodies* da mesma temática mas não por questões musicais directas. *Aus Goethes Faust* de L.v. Beethoven, *The song of the flea* de M. Mussorgsky, *Es war ein König* de R. Wagner e F. Busoni, e *Histoire d'une puce* de H. Berlioz, aludem à famosa cena de Mefistófoles – canção da pulga – em Fausto, de J.W.Goethe - influência não musical (texto/ambiente).

²⁶ “Verdadeiro” na concepção romântica de continuidade, herança essencialmente de Schubert.

²⁷ (BERNAC 2001:52)

²⁸ Pulga. Obra não editada que pertenceria ao ciclo *Le Bestiaire* (1918-19), em nono lugar. Apresenta-se o manuscrito, inédito, gentilmente cedido pelo barítono François Le Roux. Está incluído no livro de Marcelle Oury "Lettre à mon peintre : Raoul Dufy", Librairie Académique Perrin, Paris, 1965, p.106 (tiragem limitada e numerada de 6000 exemplares).

Apresentam-se em seguida, a partitura e os textos literários em questão (incluindo tradução de *Es war ein König*).



Fig. 1 - La puce (F. Poulenc)

La puce (F. Poulenc)

Puces, amis, amantes même,
Qu'ils sont cruels ceux qui nous aiment!
Tout notre sang coule pour eux.
Les bien-aimés sont malheureux.

Es war ein König

Es war einmal ein König,
Der hatt' einen [großen Floh,]¹
Den liebt' er gar nicht wenig,
[Als]² wie seinen eig'nen Sohn.
Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran;
["Da, miß dem Junker Kleider
Und miß ihm Hosen an!"]³

Era uma vez um rei

Era uma vez um rei
que tinha uma grande pulga
que amava tanto
como os seus filhos.
Um dia chamou o seu

In Sammet und in Seide
War er [nun]⁴ angetan,
Hatte Bänder auf dem Kleide,
Hatt' auch ein Kreuz daran,
Und war [sogleich]⁵ Minister,
Und hatt einen großen Stern.
Da wurden seine Geschwister
Bei Hof auch große Herrn.

Und Herrn und Frau'n am Hofe,
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestochen und [genagt,]⁶
Und durften [sie nicht knicken,]⁷
Und [weg sie]⁸ jucken nicht.
Wir [knicken]⁹ und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht.

alfaiate e disse:

"Talhe roupas a este senhor,
tire-lhe as medidas para umas calças! "
A pulga foi vestida
de veludo e seda
e usava fitas

e uma cruz.
Foi imediatamente nomeada ministro
e tinha uma grande estrela
e os seus irmãos e irmãs
tornaram-se grandes senhores.

E os homens e as damas da corte

estavam importunados;
a rainha e a sua serva
fizeram-se picar e imcomodar.
E não tínhamos o direito
nem de os esmagar nem de nos coçar
ainda que em geral se esmague
o insecto que nos pica.

Em termos musicais, a obra aproxima-se dos casos anteriores pelo acompanhamento pictórico do piano (pretendendo imitar a deslocação do animal) e pela ironia subjacente, quer à parte musical quer à poesia, de Apollinaire, à suposta bem-amada:



Fig. 2 - Aus Goethe's Faust (L.v.Beethoven)



Fig. 3 - Song of the flea (M. Mussorgsky)

O ciclo **Cocardes**²⁹ (1919, poesia de Jean Cocteau) possui, segundo o próprio compositor³⁰, influência de I. Stravinsky,— influência musical. Pierre Bernac restringe-a à orquestral e refere uma outra extra-musical, estética, do pintor cubista francês Roger de la Fresnaye³¹ — influências musical e não musical (estética).

Já **Sérénade** (de **Chansons Gaillardes**, 1926, sob textos anónimos do século XVII) evoca, tal como dezenas de outras - *Sérénade* (E. Chausson, C. Gounod, C. Debussy, H. Duparc, E. Chabrier, J. Brahms, R. Schumann, H. Wolf) ou *Ständchen* (F. Schubert, R. Strauss, entre outros), - descrição da natureza em ambiente nocturno, podendo incluir explicitamente declarações amorosas — influência não musical (ambiente).

²⁹ Ciclo de canções populares cujo texto se relaciona com actividades e condecorações militares (a terceira e última mélodie possui inclusive musicalmente esse carácter).

³⁰ (POULENC 1985:20)

³¹ (BERNAC 2001:183)

A sua terceira *mélodie* – *Madrigal* - assemelha-se ao início de *Improvisation III* ou *VIII* – auto-citação musical *mélodie*-outro.



Fig. 4 - Madrigal (F. Poulenc)



Fig. 5 - Improvisation III (F. Poulenc)



Fig. 6 - Improvisation VIII (F. Poulenc)

A quarta – *Invocations aux Parques* – é parente de *Der Leiermann*, (do ciclo *Winterreise*) de F. Schubert – influência musical exterior. O compasso 3 de Poulenc evoca a imagem do baixo-bordão de Schubert, herança dos séculos XVII e XVIII.



Fig. 7 - Invocation aux parques (F. Poulenc)



Fig. 8 - Der Leiermann (F. Schubert)

Enquanto a oitava - *Sérénade* – lembra F. Chopin (*Balada n.2, op. 38*) – influência musical exterior.



Fig. 9 - Sérénade (F. Poulenc)



Fig. 10 - Balada n.2 op. 38 (F. Chopin)

Passemos a *Airs chantées* (1927-28, poesia de Jean Moréas) de Poulenc, cuja primeira, *Air romantique* – faz alusão ao “corbeau ténébreux et inexorable”³², a mesma simbologia utilizada por F. Schubert em “Krähe wunderliches Tier”³³ de *Die Krähe* de *Winterreise* (*Viagem de Inverno*), presságio da morte – influência não musical (texto).

³² Corvo tenebroso e inexorável.

³³ Gralha, fantástico animal. (Gralha pertence à família *Cordidae*, a mesma dos corvos).

Air Romantique - Poulenc

J'allais dans la campagne avec le vent d'orage,
Sous le pâle matin, sous les nuages bas;
Un corbeau ténébreux escortait mon voyage,
Et dans les flaques d'eau retentissaient mes pas.

La foudre à l'horizon faisait courir sa flamme
Et l'Aquilon doublait ses longs gémissements;
Mais la tempête était trop faible pour mon âme,
Qui couvrait le tonnerre avec ses battements.

De la dépouille d'or du frêne et de l'érable
L'Automne composait son éclatant butin,
Et le corbeau toujours, d'un vol inexorable,
M'accompagnait sans rien changer à mon destin.

Die Krähe³⁵ – Schubert

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich seh'n,
Treue bis zum Grabe!

A primeira *mélodie* de **Trois Poèmes de Louise Lalanne** (1931, poesia de Guillaume Apollinaire) – *Présent* – desde o compasso 5 – aproxima-se - pelo tipo de acompanhamento, motor rítmico e cujas vozes distam uma oitava - da segunda sonata op. 35 de F. Chopin, em sib (terceiro andamento) – influência musical exterior³⁴.



Fig. 11 - Le présent (F. Poulenc)



Fig. 12 - Finale da sonata n.2 em sib menor (F. Chopin)

³⁴ (POULENC 1993:17)

³⁵ Uma gralha comigo da cidade partiu, esteve até hoje à volta da minha cabeça a voar / Gralha, fantástico animal, não me queres largar? Pensas em breve, como presa, aqui o meu corpo tomar? / Agora já não se irá longe com o bordão de peregrino. Gralha, deixa-me finalmente ver fidelidade até à sepultura! (tradução baseada na de Fernando Jorge Azevedo, 2002).

Do ciclo **Quatre poèmes** (1931, poesia de Guillaume Apollinaire), 1904 aproxima-se, tal como refere o pianista Graham Johnson³⁶, do estilo de *music-hall* francês de Maurice Chevalier – influência musical exterior.

Cemitière – a segunda *mélodie* de **Cinq Poèmes** (1931, poesia de Max Jacob) – junta-se às canções da mesma temática: *Au cimetière* de G. Fauré e C. Saint Saëns, *Auf dem Kirchhofe*³⁷ de Brahms, *Auf einen Kirchhof*³⁸, de F. Schubert, *Connaissez-vous la blanche tombe*³⁹?, de H. Duparc e de H. Berlioz, entre outros. Existe entre elas alguma similitude – influência não musical (ambiente/texto).

Cémitière - Poulenc

Si mon marin vous le chassez,
Au cimetière vous me mettez,
Rose blanche, rose blanche et rose rouge.

Ma tombe, elle est comme un jardin,
Comme un jardin, rouge et blanche,
Le dimanche vous irez, rose blanche,
Vous irez vous promener,
Rose blanche et blanc muguet,

Tante Yvonne à la Toussaint
Une couronne en fer peint
Elle apporte de son jardin
En fer peint avec des perles de satin,
Rose blanche et blanc muguet.

Si Dieu veut me ressusciter
Au Paradis je monterai, rose blanche,
Avec un nimbe doré,
Rose blanche et blanc muguet.

Si mon marin revenait,
Rose rouge et rose blanche,
Sur ma tombe il vient auprès,
Rose blanche et blanc muguet.

Souviens-toi de notre enfance, rose blanche,
Quand nous jouions sur le quai,
Rose blanche et blanc muguet.

Do mesmo ciclo, a terceira *mélodie* - *La petite servante*, revela dois compassos charneira, funcionando como parêntesis dos materiais precedente e consequente, de forte inspiração poética e placitude *alla Satie* – influência musical exterior⁴⁰.



Fig. 13 - *La petite servante* (F. Poulenc)

³⁶ (JOHNSON 2000:352)

³⁷ No cemitério.

³⁸ Num cemitério.

³⁹ Conhecem o túmulo branco?

⁴⁰ (POULENC 1993:77)

e adopta um acompanhamento de escrita familiar a Poulenc (por exemplo em *Le portrait* – 1938, poesia de Colette) e que, por sua vez, foi utilizada por outros compositores antecessores (por exemplo R. Schumann em *Und wüssten's die Blumen, die kleinen de Dichterliebe*) – auto-influência musical e influência musical exterior.



Fig. 14 - La petite servante (F. Poulenc)



Fig. 15 - Le portrait (F. Poulenc)



Fig. 16 - Und wüssten's die Blumen, die kleinen (R Schumann)

Segundo o compositor, é directamente inspirada por M. Mussorgsky⁴¹, mais concretamente, acrescentaria eu, no suspense dos compassos 13-15 de *A cabana sobre as patas de galinha*, de *Quadros de uma exposição* – citação exterior *mélodie*-outro.

⁴¹ (POULENC 1985:28)



Fig. 17 - La Petite Servante (F. Poulenc)



Fig. 18 - A cabana sobre as patas de galinha (Baba-Yaga) (M. Mussorgsky)

A obra pouco divulgada **Le Pierrot** (1933⁴², poesia de Théodore de Banville), remete-nos para a obra homónima de C. Debussy, cujo poema é comum – influência não musical (texto):

Le Pierrot – Poulenc; Debussy

Le bon Pierrot, que la foule contemple,
Ayant fini les noces d'Arlequin,
Suit en songeant le boulevard du Temple.
Une fillette au souple casaquin
En vain l'agace de son oeil coquin;
Et cependant mystérieuse et lisse
Faisant de lui sa plus chère délice,
La blanche lune aux cornes de taureau
Jette un regard de son oeil en coulisse
À son ami Jean Gaspard Debureau.

As **Huit Chansons Polonaises** (1934, adaptação francesa de Jacques Lerolle) lembram as *Canções populares gregas* de M. Ravel, principalmente a primeira – *A coroa* - e a última - *O lago* -, cujo acompanhamento, ou dobra a melodia (à distância de intervalo de duas oitavas) ou é extremamente simples - influência musical exterior. Segue-se exemplo do primeiro caso.

⁴² Data apenas encontrada em http://www.poulenc.fr/catalogue/catalogue_oeuvres_poulenc.pdf (3 de Março de 2008).



Fig. 19 - O Lago (F. Poulenc)

A primeira do ciclo, *A coroa*, foi escrita sob influência musical do compositor polaco, F. Chopin:

Depois de tudo, tinha eu outra coisa a fazer além de improvisar um acompanhamento? Evidentemente as Gregas de Ravel são Ravel, apesar de tudo; mas além de eu não ser Ravel (hélas!), este não tinha alternativa a temer a sombra de um Chopin ateniense⁴³.



Fig. 20 - A coroa (F. Poulenc)

Dos **Cinq Poèmes** (1935, poesia de Paul Éluard), *Peut-il se reposer* revela familiaridade com o tipo de escrita dos compassos 21-24 com os 7-10 e 12 da *Toccata* (de *Trois Pièces pour piano*, 1828) – auto-influência musical:



Fig. 21 - Peut-il se reposer (F. Poulenc

⁴³ (MACHART 1995:91)



Fig. 22 - Toccata para piano (F. Poulenc)

Ainda do mesmo ciclo, a terceira *mélodie* – *Plume d'eau claire* – é parente próxima de *Main dominée par le coeur* (1947, poesia de Paul Éluard) – possuem inclusivamente as mesmas notas – auto-citação *mélodie-mélodie*. Tal como revela Poulenc⁴⁴, *Main dominée par le coeur* é a versão de êxito da falhada *Plume d'eau claire*, terceira *mélodie* de *Cinq Poèmes* (de Paul Éluard). A quarta do ciclo - *Rodêuse au front de verre* – cujos cinco primeiros compassos parecem provir dos compassos balineses do *Concerto para dois pianos e orquestra* – auto-influência musical⁴⁵.



Fig. 25 - Plume d'eau claire (F. Poulenc)



Fig. 26 - Main dominée par le coeur (F. Poulenc)

⁴⁴ (cit in MACHART 1995:156)

⁴⁵ Ibidem p.96.



Fig. 27 - Rodêuse au front de verre (F. Poulenc)

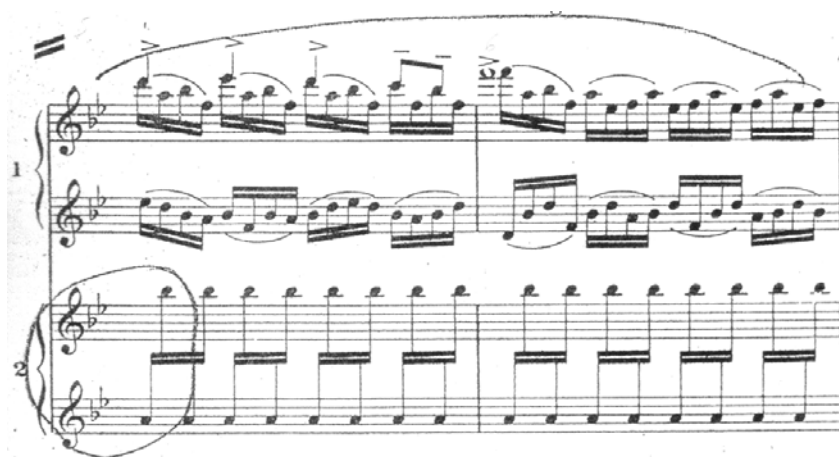


Fig. 28 - Concerto para dois pianos e orquestra – 1º andamento, secção 25 (F. Poulenc)

4.2.2 Segunda Fase (1936-1940)

Tel jour telle nuit (1936-37) é, tal como já referimos, uma obra-chave da produção de Poulenc, não só pela sua estrutura e concepção, em ciclo, mas pelo seu conteúdo poético – a primeira grande obra sobre poesia de Paul Éluard. A sua última *mélodie* de **Tel jour telle nuit** (1936-37, poesia de Paul Éluard) – *Nous avons fait la nuit* – revela uma certa influência schumanniana não musical (ambiente/concepção). Renaud Machart apresenta a opinião do compositor:

*Dotei este ciclo de uma coda para piano solo que permite ao público, tal como em Dichterliebe (Amores de poeta), de Schumann, prolongar-lhe a emoção*⁴⁶. in *Entretiens*

⁴⁶ (cit in MACHART 1995:107)

à tout ce que j'ai - me — Qui est tou - jours nou -

veau.

Le chant doucement lié, l'accompagnement très fondu

m.d. p très doux

les deux pédales

en dehors

m.d. pp

Ad. sans changer jusqu'à la fin.

Strictement en mesure

sempre pp

*

Fig. 29 - Nous avons fait la nuit (F. Poulenc)

Adagio

senk' auch meine Lie - be und mei - nen Schmerz hin - ein.

Andante espressivo

ritard. -

Fig. 30 - Die alten bösen Lieder (R. Schuman)

A propósito da quarta *mélodie* de **Tel jour telle nuit – Une roulotte couverte en tuiles** - o compositor revela⁴⁷:

Creio bem ter encontrado nalgum local a criança da roulotte, num fim de tarde de Novembro, em Ménilmontant.

O músico evoca este cenário no espaço de nove compassos, *très lente et sinistre*, e traduz, não as cores do melodrama referido pelo poeta, mas uma certa miséria humana. Pensa-se no recitativo expressivo e doloroso de M. Mussorgsky – influência não musical (ambiente/concepção⁴⁸).

Très lent et sinistre (♩=80)

mp

U - ne roulot - te couverte en tui - les Le cheval mort - un enfant mai - tre Pen - sant le front bleu de hai - ne A deux seins sa -

Très lent et sinistre (♩=80)

p

p arpéger le moins possible

sempre p

Fig. 31 - IV – Une roulotte couverte en tuiles (F. Poulenc)

A propósito de uma obra isolada, **La grenouillère** (1938, poesia de Guillaume Apollinaire) Poulenc escreveu:

Evoca os belos passados perdidos, os Domingos fáceis e felizes. Pensei, bem entendido, nos almoços dos canoieiros, pintados por A. Renoir, onde os corpetes das senhoras e os maillots dos homens têm algo mais para além da cor⁴⁹.

De facto, **La grenouillère** é um fiel retrato dos quadros homónimos de A. Renoir e C. Monet⁵⁰ - Influência não musical (ambiente/estética).

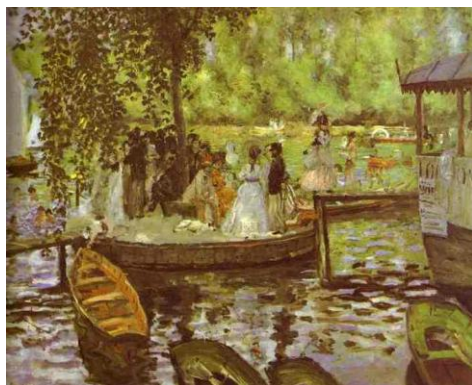


Fig. 32 - La grenouillère (1869) - A. Renoir

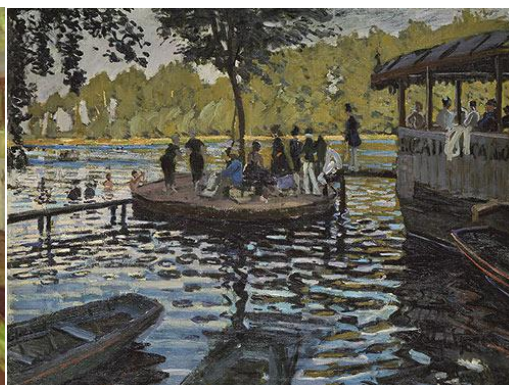


Fig. 33 - La grenouillère (1864) – C. Monet

⁴⁷ (in POULENC:1993)

⁴⁸ (HELL 1958:97)

⁴⁹ (Francis Poulenc 1993:28)

⁵⁰ A. Renoir (1869) ter-se-á, por sua vez, inspirado na obra com o mesmo nome de C. Monet (1864).

Priez pour paix (1938, poesia de Charles d'Orléans), *Bleuet* (1939, poesia de Guillaume Apollinaire), *C* (de *Deux Poèmes*, 1943, poesia de Louis Aragon) e *Le disparu* (1947, poesia de Robert Desnos) são, entre outros, denominados *poemas de tempo de guerra* (Bernac 2001:68). Marcam o período negro da ascensão do nazismo, da invasão alemã e da resistência francesa durante a Segunda Grande Guerra, refletindo o ambiente que se respirava em cada uma das três fases – antes (*Priez pour paix*), durante (*Bleuet* e *C*) e depois (*Le disparu*), conferindo-lhes proximidade de ambiente, concepção e, muitas vezes, do próprio texto – influências não musicais (ambiente).

Segundo Graham Johnson (2000:355) *Bleuet* é uma das *mélodies* de Poulenc mais comoventes, terminando com as enigmáticas linhas: “Ô douceur d’autrefois/Lenteur immémorable”, apenas comparáveis ao final de *Im Frühling* (de Mörike’s Lieder II), H. Wolf - “...alte unnenn bare Tage” – influência não musical (ambiente).

Fig. 34 - *Bleuet* (F. Poulenc)

Fig. 35 - *Im Frühling* (H. Wolf)

***Fiançailles pour rire* (1939, poesia de Louise de Vilmorin**

Nota: Tratando-se, não de obras individuais mas de ciclos, apenas se mencionarão os compositores externos, evitando o uso repetido do nome “Francis Poulenc”.

La dame d’André

Os compassos 21/22 assemelham-se aos 45/46 de *Fagnes de Wallonie* (terceira *mélodie* do ciclo *Banalités*, 1940, poesia de Guillaume Apollinaire) – auto-influência musical.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Fig. 36', is for 'La dame d'André' and shows measures 21 and 22. It features a vocal line with lyrics 'A-t-elle eu peur, la nuit ve-nu-e,' and a piano accompaniment. The bottom staff, labeled 'fig. 37', is for 'Fagnes de Wallonie' and shows measures 45 and 46. It features a vocal line with lyrics 'A bel-les dents a bel-les dents' and a piano accompaniment. Both staves include dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*.

Fig. 36 - La dame d’André (em cima) – compassos 21,22 e

fig. 37 - Fagnes de Wallonie (em baixo) – compassos 45, 46

Dans l’herbe

Esta *mélodie* assemelha-se à quarta deste ciclo, *Mon cadavre est doux comme un gant*. Ambas descrevem a morte, primeiro a dele (em *Dans l’herbe*) e depois a dela (em *Mon cadavre est doux comme un gant*) – influência não musical (ambiente).

O compasso 12 aproxima-se, em termos de contexto harmónico⁵¹, do 13 e o 27 ao 19, ambos de *Tu vois le feu du soir* – auto-influência musical – resolução do acorde de sétima da dominante com resolução descendente do retardo aplicado.



Fig. 38 - Dans l'herbe – compassos 12 e 27



Fig. 39 - Tu vois le feu du soir – compassos 13 e 19

Il vole

Existem termos correntes nesta poetisa - "voleur" está presente em *Il vole* (do ciclo *Fiançailles pour rire*), compassos 6, 18, 22, 24, 37, 47 e também em *Paganini* (do ciclo *Métamorphoses*, também de F. Poulenc, como veremos mais adiante), compassos 32/33. Trata-se de um jogo de palavras entre "voleur" (ladrão) e "voler" (voar), ambos simbolizados pela figura do corvo, e poder-se-á relacionar com a sua fobia pelo vôo, actividade do seu companheiro, Antoine de Saint-Exupéry – influência não musical (texto).



Fig. 40 - Il vole

⁵¹ Acorde de sétima da dominante com resolução descendente do retardo aplicado.



Fig. 41 - Paganini

O tipo de textura criada nos compassos 30 a 33 é também utilizado em *Dans le Jardin d'Anna* (primeira *mélodie* de *Deux Poèmes*, 1938, poesia de Guillaume Apollinaire) - compassos 29 a 33 - e compassos 14 e 15 de *A toutes brides* – (quinta *mélodie* de *Tel jour telle nuit*, 1936-37, poesia de Paul Éluard) – textura da escrita do piano em semicolcheias, cuja voz de cima dobra a parte do canto – auto-influência musical.

Fig. 42 - Il vole (em cima), fig. 43 - Dans le jardin d'Anna (em baixo)



Fig. 44 - A toutes brides

Os compassos 18 e 19 podem comparar-se aos 5 e 6 de *Georges Braque* (terceira *mélodie* de *Le Travail du peintre*, também de F. Poulenc, 1956, poesia de Paul Éluard) – auto-influência musical.

Fig. 45 - Il vole (em cima) e fig. 46 - Georges Braque (em baixo)

Por último, a parte final da coda – definição da tonalidade de Mi b maior - assemelha-se ao final de *Air champêtre* (segunda *mélodie* de *Air Chantées*, 1927-28, poesia de Jean Moréas) - definição de Sol maior - auto-influência musical.



Fig. 47 - Il vole (em cima) e fig. 48 - Air Champêtre (em baixo)

Mon cadavre est doux comme un gant

Uma vez mais, o tipo de recurso textural remete-nos para outras obras vocais do compositor. Os compassos 24-27 aproximam-se dos 11-13 de *C'est ainsi que tu es* (segunda *mélodie* de *Métamorphoses*) e, de certo modo, de *Colloque* – compassos 12-15 - e *Ce doux petit visage* – a partir do compasso 10 – auto-influência musical. Os movimentos de colcheias (ora descendentes ora ascendentes) duas a duas, garante o acompanhamento (uma das opções para alargamento da harmonia), muitas vezes dobrando (ou complementando-o em movimento contrário) a parte do canto, mas nos dois primeiros casos esses movimentos conferem ainda a progressão harmônica pretendida.



Fig. 49 - Mon cadavre est doux comme un gant



Fig. 50 - C'est ainsi que tu es



Fig. 51 -Colloque



Também o acompanhamento sincopado (um outro modo de prolongar a harmonia), por exemplo no compasso 16, nos remete novamente para *Ce doux petit visage* (1938, poesia de Paul Éluard) – por exemplo compasso 18 - são inúmeros os exemplos do compositor com este recurso, principalmente em andamentos lentos – auto-influência musical.



Fig. 52 - Mon cadavre est doux comme un gant



Fig. 53 - Ce doux petit visage

Existem ainda algumas parecências pontuais. Os compassos 7/8 são praticamente a transposição dos compassos 3/4 de *Ce doux petit visage*, na linha do canto – auto-influência musical



Fig. 54 - Mon cadavre est doux comme un gant



Fig. 55 - Ce doux petit visage

os compassos 30/31 (exceptuando as apogiaturas) assemelham-se (comparando as linhas melódicas, respectivamente, no canto e no piano e a resolução descendente dos retardos) ao 13 de *Tu vois le feu du soir*



Fig. 56 - Mon cadavre est doux comme un gant

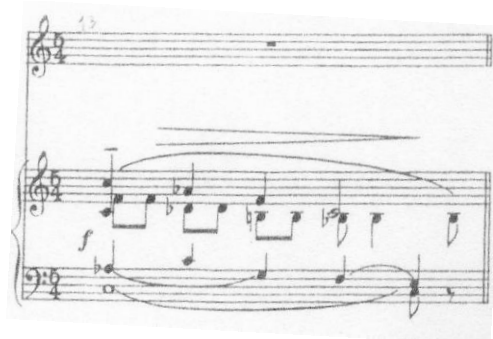


Fig. 57 - Tu vois le feu du soir – compasso 13

e os compassos 15 e 31 ao 19 da mesma obra – auto-influências musicais.



Fig. 58 - Mon cadavre est doux comme un gant



Fig. 59 - Tu vois le feu du soir – compasso 19

Violon

Segundo palavras do compositor⁵² *Violon* foi composto pensando num restaurante húngaro dos Champs-Élysées onde o marido de Louise [Louise Vilmorin, a poetisa], o conde Pálffy, tinha feito chamar uns ciganos de Budapeste.

*Procurei apenas evocar de longe a cor local (...) 'Violon' evoca Paris e a sua ouvinte de chapéu de Reboux [boutique extravagante de Paris], como o foxtrot de L'Enfant et les sortilèges de Ravel evoca o seu casino de Paris, a sua rua de Clichy, a sua rua d'Athènes, onde habitava Ravel*⁵³.

Existe um uso recorrente à figura de "violon" – título e compasso 12, presente em *Paganini* (do ciclo *Métamorphoses*) – compasso 4/5 e também em *Mazurka* (*mélodie* dedicada a F. Chopin, cuja

⁵² (cf. BERNAC 2001:143)

⁵³ (POULENC 1993:32)

influência se reflecte na linguagem musical) – compasso 11. Os três poemas são da autoria da mesma poetisa, Louise de Vilmorin - influência não musical (texto).



Fig. 60 - Violon (em cima, à esquerda), fig. 61 - Mazurka (em cima, à direita) e fig. 62 - Paganini (em baixo)


A célula rítmica base desta obra - , geralmente em harmonia⁵⁴ - e, sobretudo, o efeito produzido pelo seu uso consecutivo são amplamente utilizados pelo compositor noutras obras, vocais e não vocais. É o caso de *Mazurka* – por exemplo compassos 31-37, 43 – parte de piano -, início de *Marc Chagall* (segunda *mélodie* de *Le Travail du peintre*, também de F. Poulenc) – auto-citação *mélodie-mélodie*



Fig. 63 - Violon (à esquerda), fig. 64 - Marc Chagall (no centro) e fig. 65 - Mazurka (à direita)

⁵⁴ Maioritariamente constituída por terceiras ou o complementar, sextas.

Também *Aubade*⁵⁵ (1930) (Récitatif – Introduction à la variation de Diane) e *Hymne* (primeira peça das *Trois Pièces pour piano*, 1928) – auto-citação *mélodie*-outro.



Fig. 66 - *Aubade* (em cima) e fig. 67 - *Hymne* (em baixo)

Mas outros compositores o adoptaram pelo efeito de *swing* conferido. Por exemplo, tal como tinha referido Poulenc no seu *journal*⁵⁶, M. Ravel em *Fox-trot* de *L'Enfant et les sortilèges* - Allegro ma non troppo, diálogo do bule e da chávena – influência musical exterior.



Fig. 68 - *L'enfant et les sortilèges* (M. Ravel)

A parte final (compassos 37 e 38) é análoga (inclusivé com as mesmas harmonias) aos três últimos compassos de *Ce doux petit visage* - auto-influência musical.



Fig. 69 - *Violon*



Fig. 70 - *Ce doux petit visage*

⁵⁵ Concerto coreográfico para piano e 18 instrumentos.

⁵⁶ Ver citação do compositor, p. 40.

Fleurs

A simplicidade e tipo de encadeamentos harmônicos presentes nos compassos 9/10 e 20/21 denotam influência musical de G. Fauré.



Fig. 71 - Fleurs – compassos 9 e 10



Fig. 72 - Fleurs – compassos 20 e 21

É curioso o jogo maior-menor presente nesta *mélodie*, um recurso técnico frequente do compositor. Poulenc, que começa em Ré b maior e termina na homônima menor. Trata-se de um recurso frequente de F. Poulenc, nomeadamente no ciclo *La Fraicheur et le feu* (1950, poesia de Paul Éluard), como veremos mais adiante - auto-influência musical.

Existe ainda uma associação possível entre os compassos 34-36 e o compasso 54 de *Tu vois le feu du soir* – os encadeamentos harmônicos e as próprias harmonias (por enarmonia) são os mesmos no início – auto-influência musical.



Fig. 73 - Fleurs



Fig. 74 - Tu vois le feu du soir

Banalités (1940, poesia de Guillaume Apollinaire)

Chanson d'Orkenise

Esta *mélodie* possui o estilo de uma canção popular (carácter conferido pelo bordão), comparável ao ambiente de *Cinq mélodies populaires grecques* de M. Ravel – influência musical exterior.

A introdução pode ser comparada à de *Oiseaux Tristes* (segunda peça de *Miroirs*) de M. Ravel – citação exterior *mélodie*-outro.



Fig. 75 - *Chanson d'Orkenise* (em cima) e fig. 76 - *Oiseaux tristes* – M. Ravel (em baixo)

A partir do compasso 32, há uma escrita semelhante, na parte de piano, a *Ce doux petit visage*, também de F. Poulenc, similar à anteriormente referida – a partir do compasso 10, - auto-citação *mélodie-mélodie*.



Fig. 77 - *Chanson d'Orkenise* – compassos 32 a 36



Fig. 78 - *Ce doux petit visage* – compassos 10 a 14

Hotel

O quarto de hotel era um dos locais habituais de composição de Francis Poulenc, estando presente em outras obras, nomeadamente *Montparnasse* (por curiosidade, uma das *mélodies* preferidas de Poulenc, cujo tempo de composição durou cerca de quatro anos). Também Apollinaire o usa como título de um outro poema.

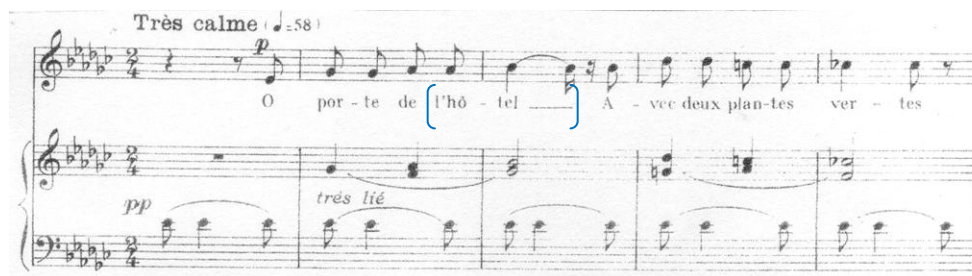


Fig. 79 - Montparnasse

A expressão "fumer" é facilmente associada a um quarto de hotel, como neste caso. O acto de fumar constituía um verdadeiro cerimonial de ocioso requinte para a alta burguesia parisiense da época. É muito comum também em obras de outros compositores contemporâneos a Poulenc, como R. Hahn – *Fumée*⁵⁷ – e G. Fauré – termo presente em *Adieu*, antes da secção central – influência não musical (texto).



Fig. 80 - Hotel – compassos 20 - 22

⁵⁷ Note-se a indicação do compositor no início da partitura: "nébuleusement".

Fig. 81 - Fumée – R. Hahn

Fig. 82 - Adieu – G. Fauré

O acompanhamento usado – textura por blocos harmônicos - é semelhante ao de *La grenouillère* (1938, poesia de Guillaume Apollinaire) - Hell 106 - e *Une herbe pauvre* (sexta *mélodie* do ciclo *Tel jour telle nuit*) – a partir do compasso 13 - auto-citação *mélodie-mélodie*.

Fig. 83 – Hotel



Fig. 84 - La Grenouillère (à esquerda) e fig. 85 - Une herbe pauvre – compassos 13 a 15 (à direita)

Na parte final, as notas repetidas antes da resolução harmónica (propriamente dita em *Hotel* e modulação inesperada em *La vie antérieure*) – compassos 20/21 – estão em situação análoga⁵⁸ a *La vie antérieure* de H. Duparc – compassos 46/47 – citação exterior *mélodie-mélodie*.



Fig. 86 - Hotel (à esquerda) e fig. 87 - La vie antérieure – H. Duparc (à direita)

Fagnes de Wallonie

Existe uma curiosa semelhança entre os compassos 13-16 e os 33-37 de *Tu vois le feu du soir* (primeira *mélodie* do ciclo *Miroirs Brûlants*, 1938-39, poesia de Paul Éluard), do mesmo compositor. O mesmo ambiente, naif, e sobretudo por oposição ao material precedente, é justificável pelo texto. No primeiro caso, bucólico - “j’avais quitté le joli bois, les écureils y sont restés” e no segundo, descritivo de uma criança - “Tu vois un bel enfant, quand il joue quand il rit/ Il est plus petit que le petit oiseau du bout des branches” – influência não musical (texto/ambiente).

⁵⁸ Ideia sugerida pelo barítono François Le Roux em masterclasses em Tours (2008), posteriormente transmitida pelo pianista Jeff Cohen.



Fig. 88 - Fagnes de Wallonie (em cima) e fig. 89 - Tu vois de feu du soir (em baixo)

O modelo textural dos compassos 8-11, 23-26, 34 e 35 é análogo ao de *Miro* (sexta *mélodie* de *Le Travail du peintre*, também de F. Poulenc) - compassos 20/21, 27-31 e 32-39 - auto-citação *mélodie-mélodie*.



Fig. 90 - Fagnes de Wallonie – compassos 8,9

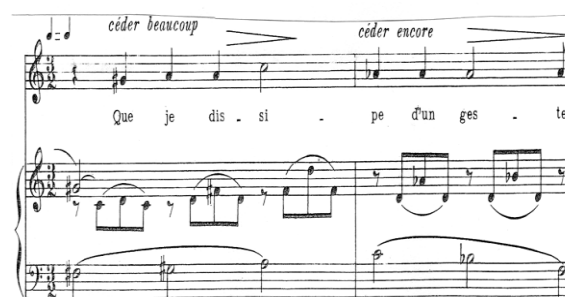


Fig. 91 - Miro – compassos 20, 21

Voyage à Paris

Evoca o mesmo ambiente parisiense de *Allons plus vite* (segunda *mélodie* de *Deux Poèmes*, 1938, poesia de Guillaume Apollinaire) - segundo Graham Johnson, a mais parisiense de todas as *mélodies* de Poulenc -, *Dans le jardin d'Anna* (primeira *mélodie* de *Deux Poèmes*, 1938, poesia de Guillaume Apollinaire) – retrato da França do séc. XVIII⁵⁹ – e *Montparnasse*⁶⁰ – influência não musical (ambiente).

⁵⁹ (HELL 1958:133)

⁶⁰ (POULENC 1993:42)

Escrito em estilo de *Valsa-Musette*, à semelhança de *L'Anguille* (primeira *mélodie* de *Quatre Poèmes*, 1931, poesia de Guillaume Apollinaire) e *Le disparu* (1947, poesia de Robert Desnos) – influência não musical (ambiente). Segundo Pierre Bernac, para quem teve o prazer de ouvir Maurice Chevalier, "é irresistível não imaginar aqui a sua voz"⁶¹.



Fig. 92 - Voyage à Paris

CHANT

Mouv^t de Valse à 1 temps (♩ = 108)

Jean - ne Hou - hou la très gen - til - le

PIANO

sf

le chant lié

sans Pédale

très sec et ponctué

Fig. 93 - L'Anguille

Existe uma célula melódica em ambiente de *capriccio* - compassos 19-22 – análoga aos compassos 42-45 de *Paganini* (do ciclo *Métamorphoses*) - auto-citação *mélodie-mélodie*.

⁶¹ (BERNAC 2001:74)



Fig. 94 - Voyage à Paris (à esquerda) e fig. 95 – Paganini (à direita)

e existe uma célula rítmica – ornamento do compasso 54 - semelhante à introdução da primeira *mélodie* deste ciclo - auto-citação interna.



Fig. 96 - Voyage à Paris



Fig. 97 - Chanson d'Orkenise

Os compassos 47-49 são análogos aos 34-36 de *L'Anguille* (primeira *mélodie* de *Quatre Poèmes*, 1931, poesia de Guillaume Apollinaire) – auto-citação *mélodie-mélodie*.



Fig. 98 - Voyage à Paris – compassos 47-49



Fig. 99 - L'Anguille – compassos 34-36

Sanglots

Relativamente ao texto, existe uma curiosa referência aos "heureux émigrants" (felizes emigrantes) - compassos 37-39 - que pode ser explicada pela experiência pessoal do próprio poeta. Guillaume Apollinaire, filho de uma nobre polaca e muito provavelmente um oficial italiano e cuja educação passou por Roma (onde nasceu), uma preceptora alemã, Mônaco, Cannes e Nice, podendo ele próprio considerar-se um emigrante.



Fig. 100 - Sanglots – compassos 36-39

Escrito em ambiente de nocturno, assemelha-se a *Dans le jardin d'Anna*⁶² (primeira *mélodie* de *Deux Poèmes*, 1938, poesia de Guillaume Apollinaire) – do compasso 61 até ao fim -, *Tu vois le feu du soir*⁶³, ao lirismo do final de *Souric et Mouric* (quinta *mélodie* de *Cinq Poèmes*, 1931, poesia de Max Jacob) – do compasso 23 até ao fim – e ao epílogo de *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* (1940) - auto-influência musical⁶⁴.

A primeira secção é escrita em carácter de canção popular (melodia simples com acompanhamento em bordão), como que recordando a primeira *mélodie*, não em F# mas em Fá – auto-citação interna.



Fig. 101 - Sanglots (à esquerda) e fig. 102 - Chanson d'Orkenise (à direita)

Nos compassos 68-74 volta a surgir o bordão de fá#, desta vez em oitavas - auto-citação interna. Os compassos 68/69 são semelhantes aos 10 e 11 de *Main dominée par le coeur* e sobretudo os compassos 23-25 de *Tu vois le feu du soir* (ambos de F. Poulenc). O uso de intervallos maiores

⁶² (JOHNSON 2000:352)

⁶³ (POULENC 1993:37)

⁶⁴ Partituras que, devido à sua grande dimensão, foram remetidas para "Anexos".

(oitavas, sétimas) enfatizará frases de maior importância - no caso de *Sanglots* "... et rien ne sera libre jusqu'à la fin des temps..." e em *Tu vois le feu du soir* , "...et l'amour une seule maison..." - auto-influência musical.

Fig. 103 - *Sanglots* (em cima), fig. 104 - *Mais dominée par le coeur* (no centro) e fig. 105 - *Tu vois le feu du soir* (em baixo)

O dois últimos compassos possuem o carácter conclusivo dos dois últimos da segunda *mélodie*, *Hotel*, e, por outro lado, complementares do último compasso da primeira - *Chanson d'Orkenise* – mas enquanto nesta o último intervalo da melodia é de quinta ascendente, em *Sanglots* é de quinta descendente, como que fechando o ciclo - auto-citação interna.

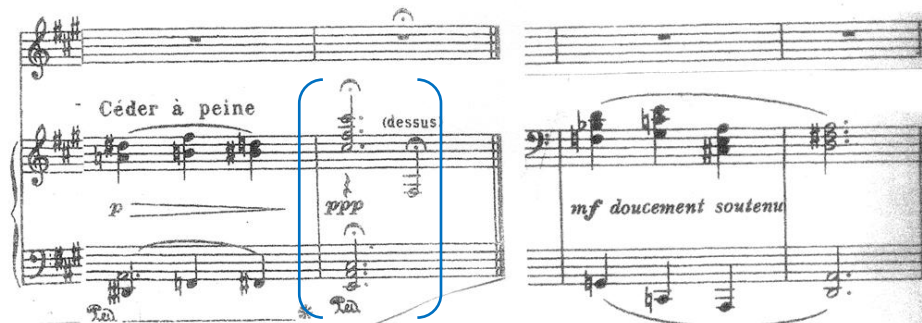


Fig. 106 - Sanglots

Fig. 107 - Hotel

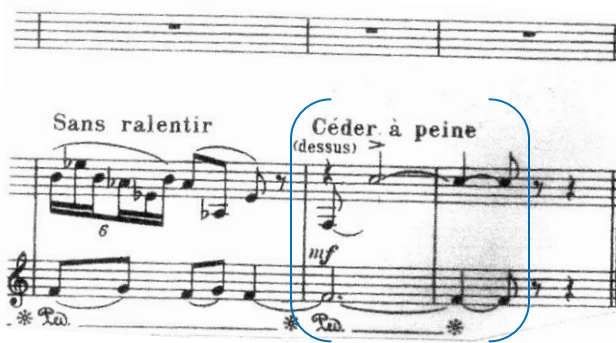


Fig. 108 - Chanson d'Orkenise

Colloque (1940, poesia de Paul Valéry)

Trata-se de um dueto mas sem as duas vozes se encontrarem uma única vez. Segundo Graham Johnson, à semelhança de F. Schubert, F. Poulenc parece não gostar de concerto de vozes combinadas⁶⁵, podendo considerar-se, por isso, influência não musical (concepção).

Segundo palavras de Francis Poulenc⁶⁶, Paul Valéry ter-lhe-ia dedicado o poema desta *mélodie* - *Dialogues pour deux flûtes* – no fim da sua vida, ansiando vê-lo em música. Por ter concebido uma obra vocal, Poulenc alterou o título para *Colloque*.

Existe dentro da obra, um uso recorrente às múltiplas progressões, quer essencialmente melódicas - compassos 7-11 - repetição de um mesmo que motivo que resolve apenas da quarta vez-, quer essencialmente harmónicas - compassos 35-38 - auto-citação interna.

⁶⁵ (JOHNSON 2000:360)

⁶⁶ (CHIMÈNES 1994:1053)



Fig. 109 - Colloque - compassos 7-11



Fig. 110 - Colloque – compassos 35-38



Pontualmente, encontram-se compassos que nos remetem para outras *mélodies* do compositor. É o caso do compasso 26 - comparável ao compasso homónimo de *Mazurka* – compasso 26 - e os 18 e 19 - comparáveis aos compassos 5-7 de *Lune d'Avril* (última *mélodie* de *La Courte paille* – 1960, poesia de Maurice Carême) - auto-influência musical.



Fig. 111 - Colloque



Fig. 112 - Mazurka



Fig. 113 - Colloque (à esquerda) e fig. 114 - Lune d'Avril (à direita)

4.2.3 Terceira fase (1941-1950)

A quarta *mélodie* de **Chansons villageoises** (1942, poesia de Maurice Fombeure), *Le mendiant*, revela influência, segundo Poulenc⁶⁷, de M. Mussorgsky, nomeadamente nos blocos de acordes iniciais em *majestoso*.

Le Mendiant é muito influenciado por Mussorgsky, provém muito naturalmente do tema.



Fig. 115 - Le mendiant (F. Poulenc)

C'est le joli Primptemps (segunda *mélodie* das **Chansons villageoises**) aproxima-se de *Spring* de *Carmina Burana*, C. Orff⁶⁸, quer em ambiente - sugerida pela temática da Primavera -, quer

⁶⁷ (POULENC 1993:40)

musicalmente - enquanto no primeiro caso a voz é dobrada pela linha melódica do piano, no segundo, esse movimento paralelo é conferido pelos baixos e contraltos, além da proximidade das relações intervalares aplicadas (à base de segundas e terceiras) – influência musical exterior.

14 **Très calme** $\text{♩} = 63$
p très doux et mélancolique
 CHANT
 C'est le jo-li prin-temps Qui fait sor-tir les fil-les
 PIANO
pp très lié

Fig. 116 - C'est le joli printemps (F. Poulenc)

14 **sempre un poco pesante** $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 80$
molto flessibile
 CHANT
 A face risonda de primavera contempla o mundo,
 Ve-ris le-ta fa-ci-es mun-do pro-pi-na-tur,-
 PIANO
p. Coro piccolo
 sempre un poco pesante $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 80$
 Cor., Trbn., Fag.

Fig. 117 - Primo Vere - Carmina Burana (C. Orff)

Métamorphoses (1943, poesia de Louise de Vilmorin)

Reine des mouettes

Possui dois momentos associáveis a outras obras: o final, em arpejos quebrados, remete-nos para o final de *Rencontre*, (terceira mélodie de *Poème d'un Jour*) de G. Fauré – influência musical exterior



Fig. 118 - *Reine des mouettes* (em cima) e fig. 119 - *Rencontre* – G. Fauré (em baixo)

A linha do canto do compasso 4 remete-nos para o compasso homónimo de *Il vole* (do ciclo *Fiançailles pour rire*) - auto-citação *mélodie-mélodie*.



Fig. 120 - *Reine des mouettes*



Fig. 121 - *Il vole*

C'est ainsi que tu es

A nível de texto, este poema tem em geral semelhanças de conteúdo com o de *Le Portrait*, sob poesia de Collete (também de Francis Poulenc), nomeadamente a frase “C’est ton portrait, c’est ainsi que tu es” – compasso 9 - e a frase final: “Le portrait même de ton coeur” – compasso 47 - influência não musical (texto).

Essa mesma frase “C’est ton portrait, c’est ainsi que tu es” é comparável em termos de ambiente a “Le portrait même de ton coeur” de *Le portrait* ou “C’est ton visage, je ne vois plus” de *Voyage* – compasso 29 - (última *mélodie* do ciclo *Calligrammes*) e, segundo Graham Johnson⁶⁹, antecipa a futura obra para piano *Mélancolie* (1940) também do compositor - influência não musical).

The image displays three staves of musical notation from Francis Poulenc's *Calligrammes*. The top staff (Fig. 122) is for the piece "C'est ainsi que tu es", featuring a vocal line with lyrics "Voi-là, c'est ton por-trait C'est ain-si que tu es" and piano accompaniment. The middle staff (Fig. 123) is for "Le portrait", with lyrics "Le por-trait mé-me de ton cœur" and "Cédez un peu". The bottom staff (Fig. 124) is for "Le Voyage", with lyrics "C'est ton vi-sa-ge que je ne vois plus". The notation includes various dynamics such as *p*, *pp*, *mf*, and *f*, and tempo markings like "au Mouvt" and "m.g. très marquée".

Fig. 122 - *C'est ainsi que tu es* (em cima), fig. 123 - *Le portrait* (no centro) e fig. 124 - *Le Voyage* (em baixo)

Em *C'est ainsi que tu es*, a frase final “Que je t’ai bien connue” – compasso 14 - é comparável ao final do poema de *Rencontre*, de G. Fauré, sob poesia de Charles Grandmougin: “...sans te connaître bien” – compasso 38 – influência não musical (texto).

⁶⁹ Ibidem, p. 358.

Fig. 125 - *C'est ainsi que tu es* (em cima) e fig. 126 - *Rencontre* – G. Fauré (em baixo)

Musicalmente, denota influência de *nocturno* chopiniano⁷⁰ (influência musical exterior) - melodia acompanhada por um baixo “melodizante” estendido a mais que uma oitava e com recursos harmônicos como o acorde de sexta napolitana – compasso 8.

Fig. 127 - *C'est ainsi que tu es*

⁷⁰ Ibidem, p. 357.

A parte de piano, a partir do compasso 11, possui o mesmo tipo de escrita (embora inversa) e harmonia de *Mon cadavre est doux comme un gant* (quarta *mélodie* de *Fiançailles pour rire*) - a partir do compasso 24 - auto-influência musical.



Fig. 128 - C'est ainsi que tu es – compasso 11



Fig. 129 - Mon cadavre est doux comme un gant

Paganini

Métamorphoses, por curiosidade, foi o tema do poema que Louise Vilmorin atribuiu apenas às palavras que compõem esta *mélodie*. Em termos de concepção e ambiente, assemelha-se a *Fantoches* (do ciclo *Fêtes Galantes*, de C. Debussy). Segundo opinião de F. Poulenc, trata-se de uma *mélodie tremplin*⁷¹, designação alvo depreciativa para uma obra, geralmente viva, cuja função seria de intercalar duas outras mais complexas.

*Detesto musicalmente o que se chama 'espírito pinça-sem-rir', por exemplo certas mélodies de Roussel como le Bachelier de Salamanque ou Coeur en péril. (...) Os bis insubstituíveis que suscitam estes dois exemplos esvaíem-se com Fantoches de Debussy que, graças à sua poesia natural [e (...), é preciso dizer também, graças a uma música inevitavelmente rica], jamais ganhará uma ruga*⁷².

O tipo de escrita utilizado lembra *Il pleut* (quarta *mélodie* de *Calligrammes*) - auto-citação *mélodie-mélodie*.

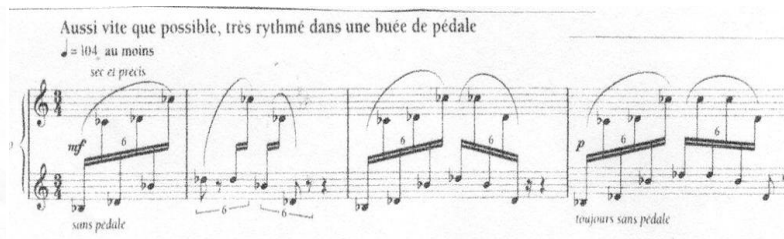


Fig. 130 - Paganini (à esquerda) e fig. 131 - Il pleut (à direita)

⁷¹ Designação de compositor aplicável a uma *mélodie* que servirá de “trampolim” a outra, lenta, mais elaborada.

⁷² (POULENC 1993:44)

Pontualmente, existem células associáveis a outras obras. Ritmicamente, o gesto musical presente na parte de piano dos compassos 42/43 e 58/59 é comparável ao dos compassos 45-48 de *Les Chemins d'Amour* (também de F. Poulenc) - auto-citação *mélodie*-outro

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Fig. 132 - Paganini', features a vocal line with the lyrics 'Chat bot - té cou - rant la fo - rêt' and a piano accompaniment. The bottom staff, labeled 'fig. 133 - Les chemins d'Amour', shows a vocal line with the lyrics 'Che - mins per - dus vous n'ê - tes plus Et' and a piano accompaniment. Both staves are in a key with three flats and a 3/4 time signature.

Fig. 132 - Paganini (em cima) e fig. 133 - Les chemins d'Amour (em baixo)

A nível melódico, nos compassos 60 - "muscle du soir" - existe um recorte intervalar usual do compositor, presente por exemplo no compasso 5 de *Georges Braque* (quinta *mélodie* do ciclo *Le Travail du peintre*, do compositor) – auto-influência musical.

The image displays two musical staves. The left staff, labeled 'Fig. 134 - Paganini', features a vocal line with the lyrics 'Pré - fé - ren - ce mus.cle du soir' and a piano accompaniment. The right staff, labeled 'fig. 135 - Georges Braque', shows a vocal line with the lyrics 'jet - te les nues comme un voile i - nu - ti - le' and a piano accompaniment. Both staves are in a key with three flats and a 3/4 time signature.

Fig. 134 - Paganini (à esquerda) e fig. 135 - Georges Braque (à direita)

Harmonicamente, é muito comum um tipo de acorde final, seco, que contraste com o material antecessor e seja, por isso, inesperado. É o caso do acorde final desta obra, *Paganini*, mas de outras como *Ballet* (terceira *mélodie* de *Poèmes de Ronsard*, 1924-25, poesia de Pierre de Ronsard) ou *Violon* (das *Fiançailles pour rire*) - auto-influência musical *mélodie-mélodie*.



Fig. 136 - Paganini



Fig. 137 - Ballet



Fig. 138 - Violon

A *mélodie Fêtes Galantes*, segunda de *Deux Poèmes* (1943, poesia de Louis Aragon) remete-nos automaticamente para o estilo homónimo francês da procura da elegância do século XVIII. O pintor francês Antoine Watteau (1684-1721), pioneiro plástico – influência não musical, estética – e, mais tarde, o poeta Paul Verlaine (1844-1896) – cuja poesia, *Fêtes Galantes* (1869), composta por vinte e dois poemas, foi imortalizada, entre outros, por R. Hahn, G. Fauré e C. Debussy (especial destaque para *Clair de Lune*, *Mandoline* e *En sourdine*). Trata-se de uma combinação de influências não musicais (ambiente/concepção/estética e texto).



Fig. 139 - *L'embarquement pour Citère* (A. Watteau)

A obra isolada **Hyde Park** (1945, poesia de Guillaume Apollinaire) combina, na sua introdução, carácter jazzístico com alguma reminiscência, uma vez mais de *Fox-trot* de M. Ravel⁷³ – influência musical exterior.



Fig. 140 - *Hyde Park* (F. Poulenc)

Un Poème (de *Deux Mélodies*, 1946, poesia de Guillaume Apollinaire) – acompanhamento dissonante lembra Messiaen (ver “tema de acordes”, na página seguinte)⁷⁴ – influência musical exterior. Os intervalos utilizados são, na sua maioria, os correspondentes ao *tema de acordes* de O. Messiaen⁷⁵: sétima maior e quarta (ou quinta, como intervalo complementar) - perfeita ou aumentada (compassos 1-8 – as três vozes da parte de piano – e compasso 5-8 da linha vocal).

⁷³ Consultar “Violon”, pp. 41 e 43.

⁷⁴ (MACHART 1995:156)

⁷⁵ Um tema de acordes circula de uma peça a outra, fraccionado ou concentrado em arco-íris (nota do compositor em *Vingts Regards sur L'Enfant-Jésus*).



Fig. 141 - Un poème (F. Poulenc)



Fig. 142 - Tema de acordes (O. Messiaen)

Surge agora o curioso caso de **Il pleut** (quarta *mélodie* do ciclo **Calligrammes**, 1948, poesia de Guillaume Apollinaire). Na sua escrita musical, pretende-se transmitir, não só o conteúdo do poema, como também a representação espacial. Denota maioritariamente uma influência não musical (estética).

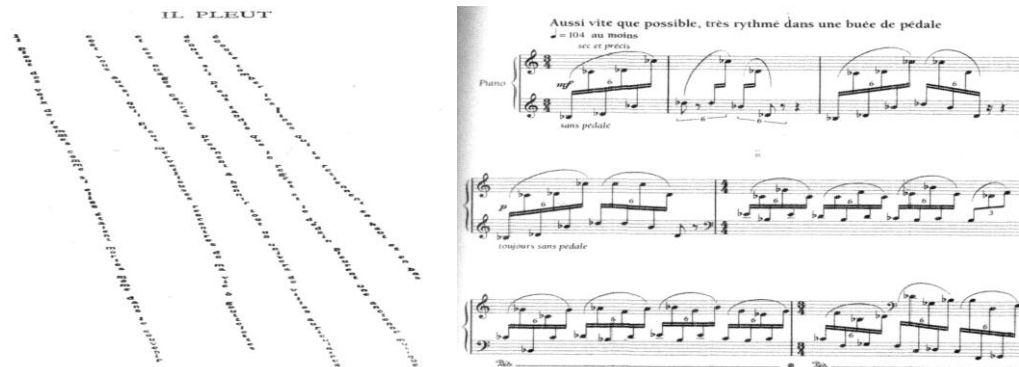


Fig. 143 - Il pleut (do ciclo Calligrammes) – poema de G. Apollinaire (à esquerda), obra homónima de F. Poulenc (à direita)

Mazurka (1949, poesia de Louise de Vilmorin) denota herança chopiniana ao seu estilo homónimo – melodia ternária com acompanhamento – influência musical exterior. Segundo Pierre Bernac⁷⁶, um cantor polaco pediu a seis compositores que conhecia – G. Auric, J. Français, D. Milhaud, F. Poulenc, L. Preger e H. Sauguet - uma obra para homenagem aos 100 anos da morte de F. Chopin.

⁷⁶ (BERNAC 2001:149)

Cada um compôs uma *mélodie* para baixo e piano com poesia de Louise de Vilmorin, unidos sob o título *Mouvements du coeur*. O contributo de F. Poulenc foi *Mazurka*.



Fig. 144 - Mazurka (F. Poulenc)

***La Fraicheur et le Feu* (1950, poesia de Paul Éluard)**

A propósito deste ciclo, Poulenc afirmou:

*Indiscutivelmente as minhas melodias mais bem organizadas (...) Na realidade não se trata de um ciclo mas de um só poema posto em música, por trechos separados, exactamente como o poema está impresso.*⁷⁷

Além de algumas ideias da sua génese:

*Tento, inspirando-me nas obras de Matisse, de ir do complexo à simples linha.*⁷⁸

Rayon des yeux...

A primeira - *Rayon des yeux...*- denota influência (musical, exterior) wagneriana pelo uso recorrente do intervalo de sexta menor, (compassos 7, 10 – 13). O último caso é inclusivé seguido de cromatismo – compassos 12 e 13 -, possível alusão ao prelúdio de Tristão e Isolde – expressividade melódica conferida pelos cromatismos e harmónica pelos intervalos constituintes do acorde de Tristão: trítone, sexta (ou sétima, por enarmonia) e nona – citação exterior *mélodie*-outro. Comparem-se os acordes 1,2 e 3 com T (acorde Tristão), abaixo indicados.

⁷⁷ (POULENC 1993:56)

⁷⁸ Carta de Francis Poulenc a Robert Bernard em Julho 1941 (in CHIMENES 1994:510)

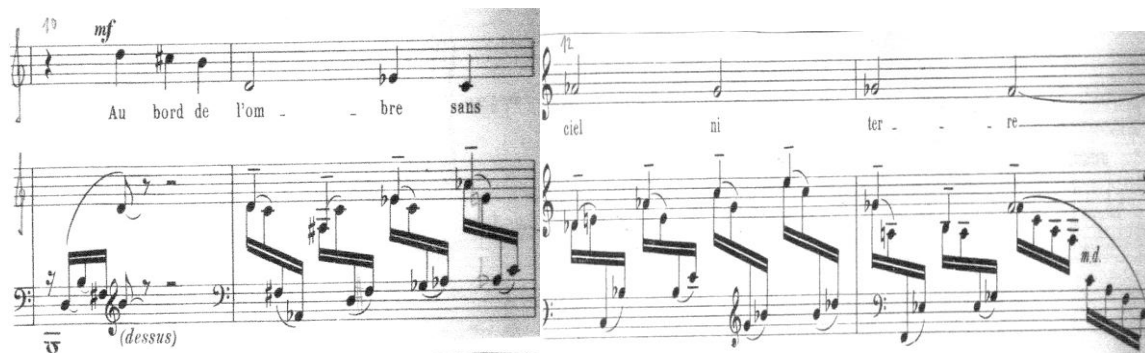


Fig. 145 - Rayons des yeux - compassos 10-13



Fig. 146 - Tristão e Isolda (prelúdio) – R. Wagner

Já na segunda - *Le matin les branches attisent...* - é possível estabelecer relação indirecta com “*Mondnacht*” (quinto *Lied* do ciclo *Liederkreis* op. 39) de R. Schumann. Enquanto nesta obra, é a introdução que evoca o luar (*Mondnacht*), na *mélodie* de F. Poulenc – compasso 6 – além da função preparativa da noite, serve de transição entre as duas partes (primeira – dia; segunda – noite) – citação exterior *mélodie-mélodie*.

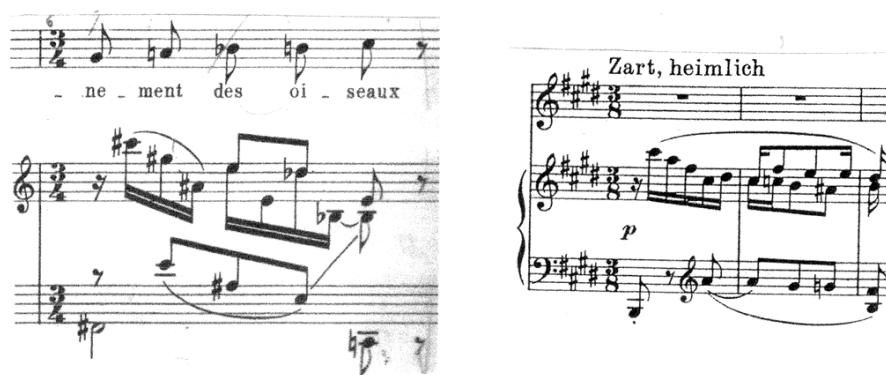


Fig. 147 - Le matin les branches attisent (à esquerda) e fig. 148 - Mondnacht – R. Schumann (à direita)

É a terceira *mélodie* - *Tout disparu...* - que justifica Stravinsky como dedicatário da obra, pois existe uma nítida referência, mencionada por F. Poulenc em nota de rodapé, à cadência final da sua *Serenata em lá* – citação exterior *mélodie*-outro. Segundo o compositor⁷⁹, *Tout disparu...* possui o tempo e o sentido harmônico da cadência final da *Serenata em lá* de I. Stravinsky (cujo primeiro andamento é, por curiosidade, utilizado no *Glória* do compositor).



Fig. 149 - Tout disparu



Fig. 150 - Serenata em lá (cadência final) – I. Stravinsky

O acompanhamento, largos intervalos em colcheias, é reduzido ao essencial, muito análogo ao de *Juan Gris* (quarta *mélodie* de *Le Travail du peintre*, do mesmo compositor) – compasso 9 - auto-citação *mélodie*-*mélodie*.

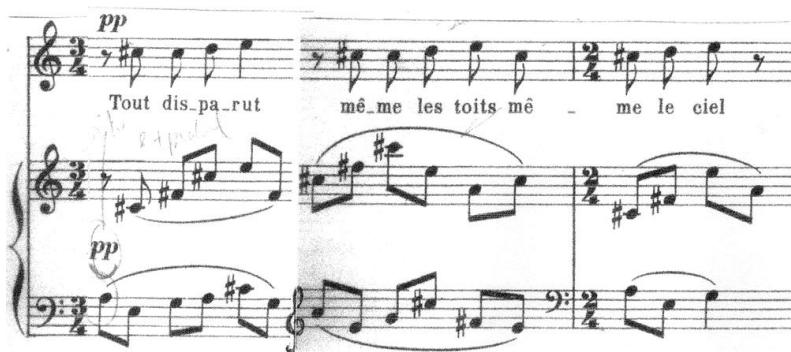


Fig. 151 - Tout disparu

⁷⁹ (POULENC 1993:56)



Fig. 152 - Juan Gris

Na quarta *mélodie* do ciclo - *Dans les tenèbres du jardin...* - o ambiente onírico e a própria temática podem remeter-nos para *Sonho de uma noite de Verão*, de W. Shakespeare – influência não musical (ambiente/texto).

A introdução da quinta *mélodie* - *Unis la fraîcheur et le feu...* - lembra o início do *Trio para piano, oboé e fagote* (auto-citação *mélodie*-outro) a tonalidade indefinida de lá (poderá ser maior ou menor), o intervalo inicial de quinta (ascendente aqui e descendente no trio), o carácter heróico, a escrita homofónica e inclusive a semelhança entre o segundo acorde com o terceiro do trio e o quinto com o oitavo.

Fig. 153 - *Unis la fraîcheur et le feu* (à esquerda) e fig. 154 - *Trio para piano, oboé e fagote* (à direita)

A figuração usada no compasso 3 pode ser vista também em *Violon* – compasso 33 -, *Pastorale* - compassos 7 e 8 (das *Trois pièces pour piano* do compositor, 1928) - auto-citação *mélodie*-*mélodie* e *mélodie*-outro.



Fig. 155 - Unis la fraîcheur et le feu (à esquerda) – compasso 3,
Fig. 156 - Violon (no centro) – compasso 33 e fig. 157 - Pastorale (à direita) – compassos 7,8

O tipo de escrita da sexta *mélodie* - *Homme au sourire tendre...* - litânico, de “dualidade” é adoptado frequentemente por Paul Éluard e respeitado por F. Poulenc, conferindo-lhe um carácter religioso e místico, segundo palavras do compositor⁸⁰.



Fig. 158 - Homme au sourire tendre

Nos compassos 13 e 14, o acompanhamento – densidade e duplicação da melodia - assemelha-se ao dos compassos 24 e 25 de *Juan Gris* (quarta *mélodie* de *Le Travail du peintre*) - auto-citação *mélodie-mélodie*.

⁸⁰ Idem.



Fig. 159 - Homme au sourire tendre



Fig. 160 - Juan Gris

A última *mélodie* - *La grande rivière qui va...* - evoca em larga escala a primeira do ciclo, conferindo-lhe unidade formal ABA⁸¹ - o *posludio* funciona como *consequente* (C) do *antecedente* (A), apresentado no *prelúdio* da primeira *mélodie*) - auto-citação interna.

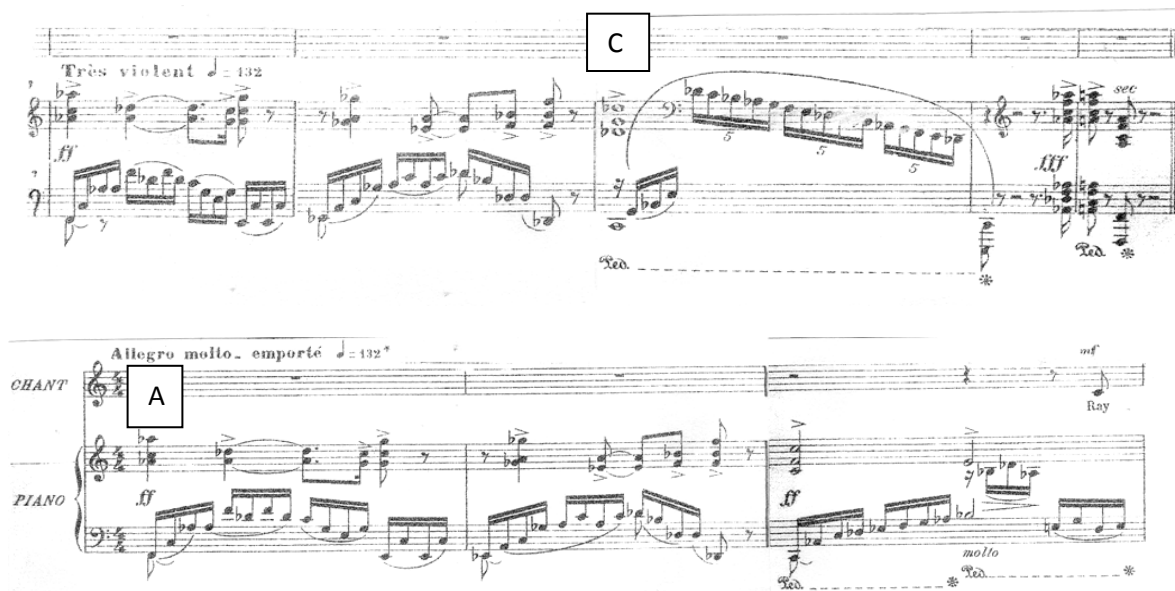


Fig. 161 - La grande rivière qui va (em cima) e fig. 162 - Rayons des yeux (em baixo)

⁸¹ Este é um caso comum de citação – o da forma –, não especificamente de Poulenc. No entanto, à luz desta dissertação, e dado que nesta mesma *mélodie* existirão várias citações da primeira, poderá ser visto pelo outro ângulo.

Existem ainda alusões pontuais, nomeadamente nos compassos 9/10 (quase transposição dos compasso 17/18 da primeira *mélodie*) - auto-citação interna,



Fig. 163 - La grande rivière qui va (em cima) e fig. 164 - Rayons des yeux (em baixo)

e nos compassos 13/14 (quase transposição dos compasso 15/16 da primeira *mélodie*) - auto-citação interna.



Fig. 165 - La grande rivière qui va (em cima) e fig. 166 - Rayons des yeux (em baixo)

A dualidade maior-menor, já anunciada neste ciclo quer na primeira *mélodie* - relação entre os compassos 29 (terceiro e quarto tempos) e o 31,

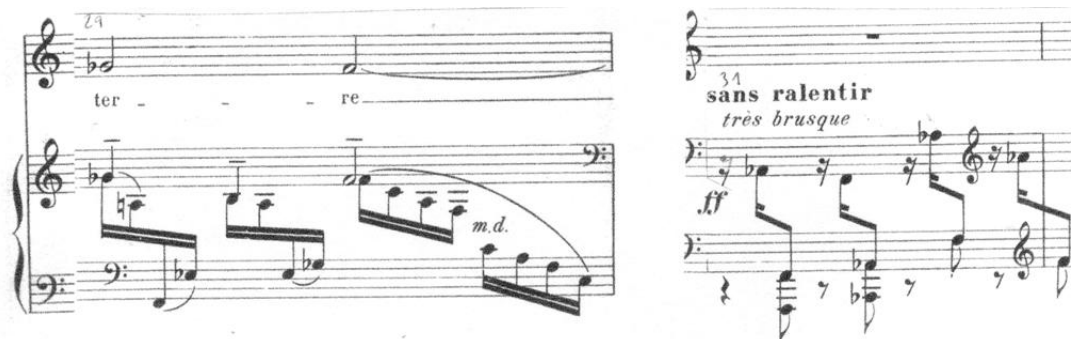


Fig. 167 - La grande rivière qui va

quer nos finais da segunda e quinta *mélodies*, é aqui explorada – auto-citação interna.

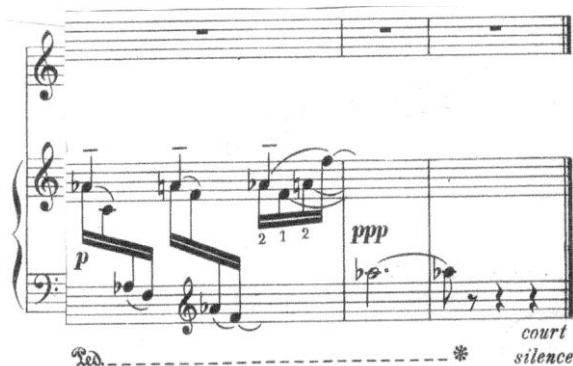


Fig. 168 - Le matin les branches attisent

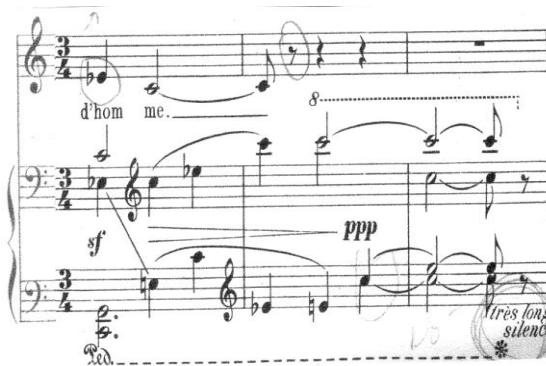


Fig. 169 - Unis la fraîcheur et le feu

Trata-se de uma prática comum em F. Poulenc – por exemplo no *Trio para oboé, fagote e piano*, início do segundo andamento:

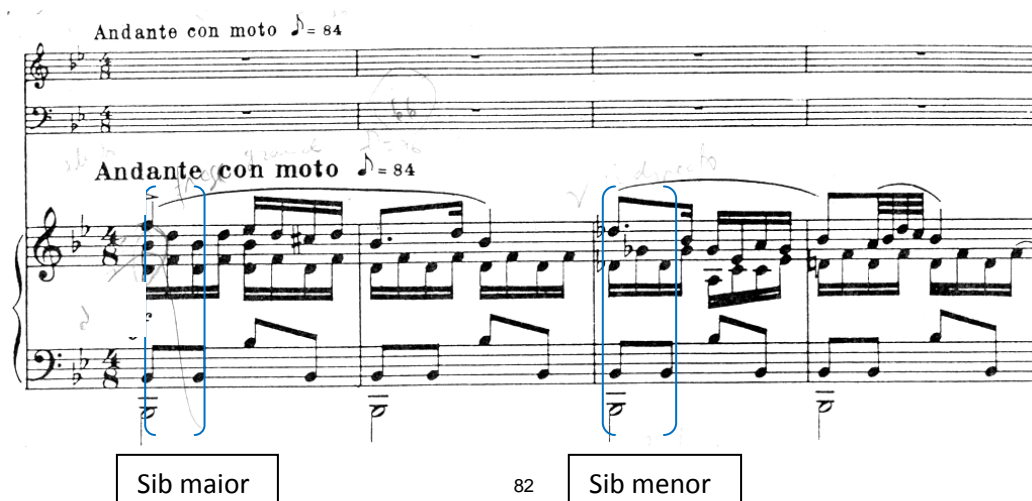


Fig. 170 - Trio para oboé, fagote e piano – 2º andamento

ou no seu concerto para dois pianos e orquestra, segundo andamento – ambos os casos, de auto-citação *mélodie*-outro.



Fig. 171 - Concerto para dois pianos e orquestra – 2º andamento

Neste ciclo, esta dualidade maior/menor está intrinsecamente ligada à própria dualidade do tema (*La fraîcheur et le feu*, representativo de mulher/homem – tonalidade menor/tonalidade maior).

Outros compositores utilizavam este recurso, por exemplo I. Stravinsky ou R. Strauss, nomeadamente em *Also sprach Zarathustra*.

⁸² Si b menor com justaposição da sexta, que resolve apenas no compasso seguinte.

4.2.4 Quarta fase (1954-1962)

Parisiana (1954) é um ciclo de duas *mélodies* sob poesia de Max Jacob. A primeira, *Jouer du bougle* possui pequenas notas do *incipit* pianístico (a), apogiaturas seguidas de um acompanhamento em contratempo, tal como em *Dialogues des Carmélites* (b). Por outro lado, a melancólica fórmula pianística do compasso 15 de *Jouer du bougle* (a) é retomada na ária da *Segunda Freira*, no terceiro quadro do acto III (b)⁸³ – auto-citação *mélodie*-outro.



Fig. 173 - *Jouer du bougle* (a) *Dialogues des Carmélites* (b)

A segunda *mélodie* - *Vous n'écrivez plus?* – aproxima-se da futura (1956/57) sonata para flauta e piano – célula rítmica/melódica inicial do primeiro andamento⁸⁴ e acordes em colcheias, maioritariamente em intervalos de sextas e complementares – terças - do início do terceiro andamento – auto-citação *mélodie*-outro.

The image shows a musical score for 'Vous n'écrivez plus?' by F. Poulenc. It features a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The tempo is marked 'A fond de train' with a tempo of 176. The piano part includes a section marked 'loco' and another marked 'staccatissimo'. The vocal line includes the lyrics 'M'as -'. The piano part is marked '8va bassa' and 'Red.'.

Fig. 174 - *Vous n'écrivez plus?* (F. Poulenc)

⁸³ (MACHART 1995:185)

⁸⁴ Idem.



Fig. 175 - Sonata para flauta e piano – 1º andamento (F. Poulenc)



Fig. 176 - Sonata para flauta e piano – 3º andamento (F. Poulenc)

O ciclo **Le Travail du peintre** (1956, poesia de Paul Éluard), encarna bem a visão holística de Francis Poulenc relativamente às artes. Sete pintores, seleccionados por sua vez pelo poeta – Paul Éluard – serão apresentados musicalmente. Revelará uma influência não musical (estética/de concepção).

La souris (de **Deux Mélodies** 1956, poesia de Guillaume Apollinaire) soa, nos parcos compassos da introdução, à simplicidade harmónica de timbre cristalino de G. Fauré – influência musical exterior.



Fig. 177 - La souris (F. Poulenc)

A obra **Nuage** (de **Deux Mélodies 1956**) – semelhante não a *Nuages gris* de F. Liszt mas à sua obra para piano, *Valse oubliée* s.215. Poulenc, segundo palavras suas, cita a *Valse oubliée*, interpretada por Horowitz - citação exterior *mélodie*-outro.

A cascata de modulações de ‘Comment retrouver son père voilé de vente et comment recueillir les larmes de sa mère pour lui donner un nom’ lembra a *Valse oubliée* de Liszt, sem dúvida, porque por estes dias ouvi a antiga gravação, divina, de Horowitz⁸⁵.



Fig. 178 - Nuage (F. Poulenc)



Fig. 179 - Valse oubliée (F. Liszt)

Dernier poème (1956, poesia de Robert Desnos), aproxima-se da *sonata para flauta e piano* do compositor – auto-citação *mélodie*-outro – embora as razões possam divergir. Henry Hell defende a proximidade do material harmónico⁸⁶, o que nos pareceu menos evidente que a curta citação motívica (rítmica) por parte do piano, na *mélodie*, e da flauta, na sonata.

⁸⁵ (BERNAC 2001:195)

⁸⁶ (HELL 1958:193)

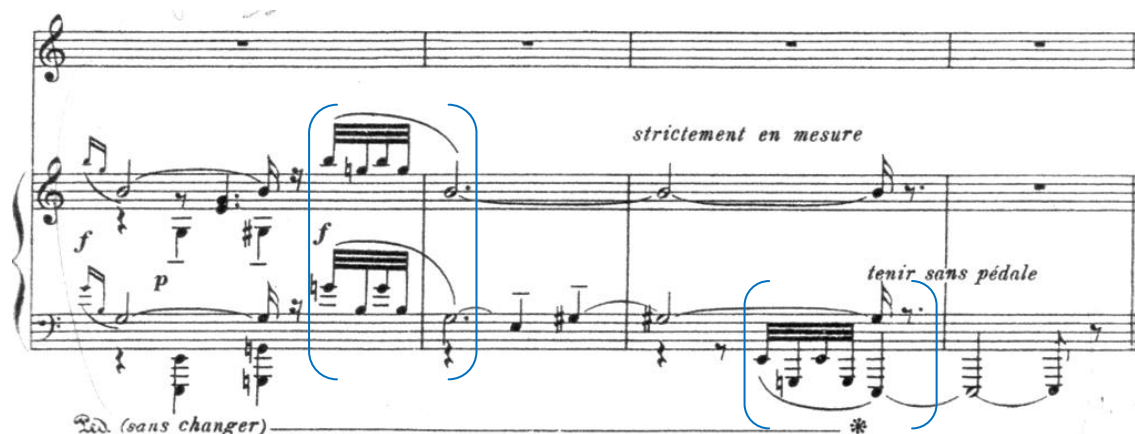


Fig. 180 - Dernier poème (F. Poulenc)

Fig. 181 - Sonata para flauta e piano – 1º andamento (F. Poulenc)

O ciclo **La Courte paille** (1960, poesia de Maurice Carême) não se trata de música para crianças mas sobre crianças, aproximando-se da génese de *Kinderscenen* (Cenas Infantis) de R. Schumann:

(...) Talvez seja um eco do que me dissesse uma vez, que 'por vezes te parecesse uma criança'. Por isso, fiquei subitamente cheio de inspiração e escrevi uma trintena de pequenas peças donde extrai doze e chamei-lhes 'Cenas de Infância'.⁸⁷

Nesta perspectiva, poder-se-á falar em influência não musical, de concepção. Segundo Pierre Bernac (2001:163) o ciclo de Poulenc terá sido escrito para Denise Duval (cantora e grande amiga do compositor) cantar ao seu filho, na altura com seis anos (1960).

O ciclo **La Courte paille** possui diversas parecenças com outras obras, do próprio compositor e de outros.

A primeira *mélodie* – *Le sommeil* - é semelhante à segunda parte da *Improvisation XI*⁸⁸ - auto-citação *mélodie*-outro:

⁸⁷ Carta de Schumann a Clara, in Michel Schneider, *Musiques de Nuit*, Edition Odile Jacob, Paris 2001.

⁸⁸ (BERNAC 2001:167)

Très calme ♩ = 48
pp

CHANT

Le sommeil est en voy-a-ge, Mon Dieu! où est-il par-ti?

PIANO

pp

dans un halo de pédale

Fig. 182 - Le sommeil (F. Poulenc)

mf

Fig. 183 - Improvisation XI (F. Poulenc)

e a terceira – *La reine de coeur* - à *Improvisation XV*, que por sua vez (tal como a dedicatória sugere), se baseia numa melodia de Édith Piaf (*C'est une chanson qui ressemble*) - auto-citação *mélodie*-outro e citação exterior *mélodie-chanson*⁸⁹:

Très calme et languide ♩ = 42 *très lié*

pp

Mol-le-ment ac-cou-dé-e A ses vi-tres dé lu-ne, La rei-ne

pp

les batteries à peine effleurées dans un nuage de pédale

Fig. 184 - La reine de coeur (F. Poulenc)

⁸⁹ Note-se o termo *chanson*, traduzindo maior especificidade que *mélodie*.



Fig. 185 - Improvisation XV (F. Poulenc)

A quinta *mélodie* - *Les anges musiciens* - evoca no poema W. A. Mozart, prenúncio de influência musical/citação deste compositor⁹⁰ - influência não musical (texto).

Les anges musiciens (F. Poulenc)

Sur les fils de la pluie
Les anges du jeudi
Jouent longtemps de la harpe.

Et sous leurs doigts, Mozart
Tinte délicieux,
En gouttes de joie bleue.
Car c'est toujours Mozart
Que reprennent sans fin
Les anges musiciens,

Qui, au long du jeudi,
Font chanter sur harpe
La douceur de la pluie.

De facto, os dois primeiros compassos citam o início do *Concerto para dois pianos e orquestra* de F. Poulenc – auto-citação *mélodie*-outro:

Fig. 186 - Les anges musiciens (F. Poulenc)

⁹⁰ (BERNAC 2001:167)



Fig. 187 - Concerto para dois pianos e orquestra (F. Poulenc)

Este, por sua vez, lembra o concerto para piano de W. A. Mozart K.466 em ré menor (inclusive em igual tonalidade) – citação exterior *mélodie*-outro. Alguns autores (JOHNSON 2002:359) defendem tratar-se não do K. 466 mas do K. 537, o que nos parece um pouco mais distante.

Fig. 188 - Concerto em K.466 ré m (W.A.Mozart)



Fig. 189 - Concerto K.537 em Ré M (W.A.Mozart)

A sétima e última *mélodie* – *Lune d'Avril* – é uma auto-citação interna da primeira – *Le sommeil*.

Fig. 190 - Lune d'Avril (F. Poulenc)

Fig. 191 - Le sommeil (F. Poulenc)

Por último, a obra isolada **Fancy** (1962, poesia de William Shakespeare), em língua inglesa elege um texto do *Mercador de Veneza*, de W.Shakespeare, revelando influência não musical (texto):

Fancy (F. Poulenc)

Tell me where is fancy bred,
Or in the heart, or in the head?
Now begot, how nourished?
Reply, reply, reply.

It is engender'd in the eyes,
With gazing fed; and fancy dies
In the cradle where it lies.
Let us all ring fancy's knell:
I'll begin it, - Ding, dong, bell.

Revela também uma possível aproximação a B. Britten pelos seus dedicatários – Miles e Flora – as crianças protagonistas de *The turn of the screw*⁹¹. De facto, se repararmos no tema principal, verificamos que os intervalos se resumem a quintas e sextas:



Fig. 192 - Tema principal de *The turn of the screw* (B. Britten)

Em *Fancy* surgem as quintas e os intervalos anteriores complementares, ou seja, quartas e terceiras, respectivamente – influência não musical (concepção) que, por sua vez, se traduz em musical exterior.

Fig. 193 - Tema inicial de *Fancy* (F. Poulenc)

⁹¹ (JOHNSON 2000:360)

5 FINALE

Das opções de fundo que, sucessivamente, fomos sendo obrigados a fazer, resulta, por um lado, um elevado grau de especialização na área escolhida mas, simultaneamente, a perda de muitos campos que se vão descobrindo e que, inevitavelmente, um trabalho desta índole tem de adiar.

Convém, no entanto, não esquecer o grande objectivo que presidiu a esta dissertação: estudar a obra de Francis Poulenc. Melhor percebê-la. Melhor dar a perceber. O meio de aproximação adoptado – a especificidade do estilo da sua obra – permitiu inferir um processo recorrente do compositor, a *citação*, constituindo *per si* um trabalho de pesquisa auto-suficiente, e da qual *influência* constituirá um estágio intermédio.

Pôde comprovar-se o uso recorrente de material temático⁹² dele próprio ou de outros compositores, constituindo essa prática parte integrante do seu estilo.

Numa fase inicial, visando dar resposta à primeira questão levantada⁹³ - O que diferencia a obra de Poulenc da dos seus contemporâneos? -, procedemos a um levantamento histórico de contextualização musical da época. Seguidamente, e procurando resposta à segunda - Que princípios presidiam à sua composição? -, reunimos os seus ideais de concepção (maioritariamente de fontes primárias como as *Correspondence* e o *Journal de mes mélodies*) bem como os traços estilísticos mais marcantes. Numa segunda etapa, partimos para a investigação de campo, fazendo um estudo pormenorizado de toda a sua obra, analisando e lendo as suas partituras ao piano, ouvindo e vendo registos do próprio compositor, entrevistando personalidades que com ele privaram, directa (o pianista Dalton Baldwin, que conviveu largos anos com o compositor⁹⁴) ou indirectamente (a soprano Palmira Troufa, que estudou com Pierre Bernac). Procurou-se não só testar a veracidade dos traços estilísticos reunidos, como também inferir outros ou outras possíveis características que satisfizessem as perguntas finais – Porque é o seu estilo inconfundível? E, finalmente, o que o terá feito perdurar?

Paralelamente, elaborou-se um programa de recital com obras de referência do compositor que ilustrassem, quer a sua diversidade musical, quer a diversidade dos poetas associados. Tanto Dalton Baldwin como Jeff Cohen trouxeram importantes contributos, de variada ordem. A salientar uma dada aula sobre *Reine des mouettes* (do ciclo *Métamorphoses*) em que, a propósito de uma indicação do autor – *diminuer toujours sans ralentir* – e que não vigora no registo do compositor com Pierre Bernac, em que Baldwin respondeu: “*C’est Poulenc, c’est*

⁹² Note-se: existe, não raras vezes, e ainda que inconscientemente, utilização, por parte dos compositores, de pelo menos algum aspecto pré-estabelecido. A forma é talvez o melhor exemplo.

⁹³ Consultar “Prelúdio”, p. 4.

⁹⁴ Há, por curiosidade, referência a um piano que Baldwin enviara para um apartamento de Poulenc em Saint-Moritz (CHIMÈNES 1994:652).

l'esprit d'une époque. Pas trop de ses indications"! ⁹⁵

De relevar são também experiências ocorridas no decurso da procura de algumas obras suas, não editadas. É o caso, entre outros⁹⁶, da partitura de *La puce*, obra gravada por François Le Roux e Pascal Rogé. Estabelecido o contacto com Rogé, o pianista remete-nos para o barítono - detentor de um dos raros livros que continha o manuscrito - que, por sua vez, nos solicita um pedido de autorização prévio ao herdeiro mais próximo do próprio Poulenc, Benoît Seringe, director da *Association des Amis de Francis Poulenc*. Não só nos concedeu o direito a uma cópia do manuscrito, como nos pôs ao corrente das interessantes actividades da Associação, entre as quais a publicação de documentos inéditos do compositor, publicados como *Les cahiers de Francis Poulenc* (publicados os dois primeiros).

Alvo de numerosas críticas na época, Francis Poulenc reconhecia, de acordo com as suas próprias palavras⁹⁷, que não pertencia ao seu tempo. De facto, estávamos no início do século XX e a sua música não inovara tanto quanto o desejável, incomparavelmente menos que um Stravinsky.

Tentando responder às duas questões em aberto: Como é que, apesar de todos os elementos a seu desfavor – ser catalogado de superficial, de pouco sério, de não inovador (inclusivamente acusado de plágio) -, Poulenc criou um estilo inconfundível? E o que o terá feito perdurar? Refiram-se os seus pressupostos - *pode-se escrever boa música com acordes de outros* – os seus objectivos – *fazer música, boa música para todos, músicos e ouvintes* –, e o facto de, tal como tantos outros compositores, ter recebido ensinamentos de Mozart a Stravinsky. Porque não adoptar boas linguagens, de obra em obra, de si próprio ou, sendo ele um neoclássico (embora rejeitasse adjectivações), de outros compositores? Não partilhava a ideia de inovar por inovar, descurando o objectivo e o conteúdo. Procurava a fruição pela fruição, quando merecida, e a ironia sobre todo resto, reafirmando deste modo a sua inclusão em *Le Groupe des Six*.

Pela sua obra, deixou-nos um duplo legado: o seu e o de outros compositores *que, por obras valorosas, da lei da morte se vão libertando*. Segundo Pascal Rogé (2008):

É impossível ouvir um compasso seu sem o reconhecer. Que melhor elogio se pode fazer a um compositor?

No final de um processo de investigação desta índole esperam-se vários tipos de contribuições. Toda a informação reunida – desde a musical ao universo do compositor – poderá constituir uma mais-valia para intérpretes da obra de Francis Poulenc.

Pensemos no caso do ciclo *La fraîcheur et le feu*. A tomada de consciência do tema-base da terceira *mélodie* provir de Stravinsky⁹⁸, influenciará, na sua abordagem, a procura do tipo de sonoridade e o estilo adoptados que não poderão alhear-se da referida proveniência. Ou na

⁹⁵ Por certo coincidente com os ideais do *Le Groupe des Six*, por reacção à interpretação intuitiva - tendências “romantizadas” da época antecessora.

⁹⁶ Dos muitos gentilmente cedidos, na sua maioria, pelo pianista Jeff Cohen.

⁹⁷ (POULENC 1993)

⁹⁸ Consultar as figs. 149 e 150, p. 68.

segunda do mesmo ciclo, cujo compasso-pivot⁹⁹ parece homenagear Schumann – dar-nos-á, pela citação romântica, mais liberdade interpretativa?

Em relação ao rigor das indicações agógicas do compositor, fará sentido aplicá-lo na íntegra quando, por um lado, não nos identificamos temporal e ideologicamente¹⁰⁰ com *Le Groupe des Six* e, por outro, o próprio compositor subvalorizava?

Em termos gerais, pretende-se que esta abordagem à obra de Francis Poulenc, possa contribuir para o conhecimento, nomeadamente dos seus princípios criadores, contrariando uma larga opinião que lhe é adversa. A sua obra não integra frequentemente repertório de estudantes¹⁰¹ e profissionais, não por se tratar de um compositor mal-amado, mas sim mal conhecido, não correspondendo, o pouco que se ouve, na maioria dos casos, ao melhor da sua obra.

Futuramente espera-se que possa integrar outras investigações. Impõem-se duas ideias: averiguar processos de citação na restante obra (presente em larga escala em obras como *Improvisations*, para piano, ou nas três sonatas para sopros – clarinete, flauta e oboé - e piano) e aprofundar o estudo do estilo do compositor, do qual, a partir dos resultados desta dissertação, se podem inferir algumas prováveis tendências¹⁰²: uso preferencial de formas curtas, padrões ou texturas de acompanhamento recorrentes¹⁰³, uso frequente de resolução harmónica descendente de retardos¹⁰⁴, uso frequente de progressões harmónicas¹⁰⁵, preferência por textos surrealistas, justaposição das tonalidades maior-menor¹⁰⁶, sentido exímio da prosódia¹⁰⁷, andamentos vivos em estilo de *toccata*, intercalados por lentos (aos quais, segundo palavras suas, dedicava toda a sua atenção) e, novamente, *Vif* ou *Très vif* (no caso de uma *mélodie* originalmente pensada para *tremplin*)¹⁰⁸.

⁹⁹ Consultar a fig. 148, p. 66.

¹⁰⁰ Ver p. 84, comentário do pianista Dalton Baldwin.

¹⁰¹ Estes estarão, naturalmente, dependentes do segundo caso, seus professores.

¹⁰² Note-se o cuidado da terminologia. Implicará necessariamente um estudo exaustivo e complexo, apenas se apresentam algumas tendências a partir dos resultados obtidos.

¹⁰³ Consultar as figs. 14-16, 49 e 50, 52 e 53, 90 e 91.

¹⁰⁴ Consultar as figs. 38 e 39, 58 e 59.

¹⁰⁵ Consultar as figs. 49, 50 e 110.

¹⁰⁶ Consultar p. 44 e as figs. 168 e 169.

¹⁰⁷ Qualidade essencial a um compositor de obras vocais e muitas vezes relegada para segundo plano. Arricariamos dizer que Poulenc está para a prosódia francesa como Schubert para a alemã.

¹⁰⁸ Refira-se, a este respeito, a insatisfação do compositor perante a obra virtuosística *Paganini – mélodie tremplin* – supostamente para outra, lenta, que nunca chegou a ser composta. No seu *Journal*, Poulenc critica esse mesmo aspecto, associado a *Fantoches*, de Debussy (POULENC 1993:41,44). No entanto, há edições desse ciclo em que essa *mélodie* está, não em terceiro (e último) lugar, mas em segundo, em concordância com o defendido por Francis Poulenc.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ADORNO, T. (1962) *Philosophie de la nouvelle musique*, Éditions Gallimard, Paris.
- APOLLINAIRE, G. (1956) *Poèmes*, Éditions Gallimard, Paris.
- AZEVEDO, F. J. (2002) *Antologia Poetico-Musical - textos traduzidos o mais literalmente possível de obras para canto e piano*, Edições Politema, Instituto Politécnico do Porto, Porto.
- BERNAC, P. (2001) *Francis Poulenc, The Man and his Songs*, Winifred Radford (trad.), Kahn & Aveuill, London.
- ____ (1984) *The Interpretation of the French Song*, Winifred Radford (trad.), Victor Gollancz Ltd, London.
- BORBA, T.; LOPES-GRAÇA, F. (1958) «Poulenc» in *Dicionário da Música (ilustrado)*, Edições Cosmos, Lisboa.
- CHEW, G. (2001) «Song» in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Macmillan, London.
- CHIMÈNES, M. and NICHOLS, R. (2001) «Poulenc» in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Macmillan, London.
- CHIMÈNES, M. (org.) (1994) *Francis Poulenc - Correspondance 1910-1963*, Fayard, Paris.
- COLLAER, P. (1955) *La Musique Moderne - 1905-1955*, Elsevier, Bruxelles.
- ÉLUARD, P. (1951) *Poèmes*, Éditions Gallimard, Paris.
- FUBINI, E. (1994) *Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea*, Alianza Música, Madrid.
- GRIFFITHS, P. (1978) *A Música Moderna*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro.
- ____ (1995) *Enciclopédia da Música do Século XX*, Eduardo Brandão (rev.), Nascos Santanita e Alda Porto (trad.), Editora Martins Fontes, São Paulo.
- HALBREICH, M. H. «Poulenc» e «Messiaen» in François Michel (dir.) (1961) *Encyclopédie de la Musique*, vol. III, Fasquelles, Paris.
- HELL, H. (1958), *Poulenc, Musicien Français*, Plon, Paris.
- JOHNSON, G. e STOKES, R. (2000) *A French Song Companion*, Oxford, London.
- LOPES-GRAÇA, F. (1986) «"Novos" e "velhos"» in *Obras Literárias - Música e Músicos Modernos - Aspectos, Obras, Personalidades*, cap.4, 2ª edição, Editorial Caminho, Lisboa.
- ____ (1989) «Sobre os arranjos corais das canções folclóricas portuguesas» in *Obras Literárias - A Música Portuguesa e os seus Problemas II*, Editorial Caminho, Lisboa.
- MACHART, R. (1995) *Francis Poulenc*, Collection Solfèges, Seuil, Paris.
- MESSIAEN, O. (1944) *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus* pour piano, Durand Éditions musicales, Paris [notas do autor - partitura].
- MORRIS, M. (1996) *The Pimlico Dictionary of the 20th Century Composer*, Pimlico, London.
- POULENC, F. (1985) *Diary of my songs- Journal de mes mélodies - Francis Poulenc*, Graham Johnson (prefácio da edição inglesa), Henry Sauguet (prefácio), Victor Gollancz, London.
- ____ (1993) *Journal de mes Mélodies*, Renaud Machart (ed.), Denise Duval (prefácio), Renaud Machart (introdução), Cicero-Salabert, Paris.
- ____ (1963) *Moi et mes amis*, confidences recueillies par Stéphane Audel, La Palatine Ligugé, s.l.

RAMAUT, A. (coordenador) (2002) *Francis Poulenc et la Voix - texte et contexte*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Symetrie, Saint-Étienne/Lyon.

ROY, J. (1964) *Francis Poulenc*, Seghers, Paris.

ROY, J. (1994), *Le Groupe des Six*, Solfèges, Éditions du Seuil, Paris.

SAMUEL, C. (1964) *Panorama da Arte Musical Contemporânea*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa.

SAPPEY, B. F., CANTAGNEL, G. (1994) *Guide de la Mélodie et du Lied*, Fayard, Paris.

TUNLEY, D., NOSKE, F. (2001) «Mélodie» in Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London.

TRANCHEFORT, F. R. (1987) *La Musique de Piano et de Clavecin*, Fayard, Paris.

VON DER WEID, J. N. (1997) *La Musique du xx^{ème} Siècle*, Pluriel, Paris.

Periódicos

POULENC, F. (2008) Seringe, B. e Basinger, S. (dirs.) *Les cahiers de Francis Poulenc*, Éditions Eastern, Paris.

____ (2009) Seringe, B. e Basinger, S. (dirs.) *Les cahiers de Francis Poulenc*, Éditions Michel De Maule, Paris.

____ (1947) «Mes mélodies et leurs poètes» in *Conferência*, n.36, Dezembro 1947.

RESENDE, J. (Maio 2009) «O duplo legado de Francis Poulenc» in H. Marinho, J.S. Correia (eds.), *Acta de Performa '09: Encontros de Investigação em Performance*, Universidade de Aveiro, Aveiro [CD-rom].

Provas Académicas

SCARLETT, E. (2000) *The melodies of Francis Poulenc: the integral relationship between piano and voice in interpreting images and poetry*, Monash University, Melbourne. [PhD]

Internet

Gerais

<http://www.answers.com> (Acedido pela primeira vez em 9 de Fevereiro de 2008)

<http://books.google.com/books?id=KsUGv8-TVGcC&pg=PA281&lpg=PA281&dq=nadia+boulanger+edmond+polignac&source=web&ots=1lBbw0l6jk&sig=cNEb1pqy0sLIJJ-ozZxtQufNZhA#PPP1,M1> (Acedido em 25 de Março de 2008)

<http://www.melodiefrancaise.com> (Acedido em 17 de Maio de 2008)

<http://www.poulenc.fr> (Acedido pela primeira vez em 3 de Janeiro de 2008)

<http://www.recmusic.org/lieder> (Acedido em 3 de Abril de 2009)

Artigos

CARÉ, C. (s.d.) «Francis Poulenc et Paul Éluard: une seule musique sous les deux espèces» in www.poulenc.fr/articles/ (Acedido em 19 de Setembro de 2009)

MACHART, R. (s.d.) «Francis Poulenc» in www.poulenc.fr/articles/ (Acedido em 10 de Maio de 2009)

PEETERS, B. (s.d.) «Un opéra au coeur des interrogations du XX^{ème} siècle» in www.poulenc.fr/articles/ (Acedido em 28 de Setembro de 2009)

ROGÉ, P. (2008) «Francis Poulenc» in www.poulenc.fr/articles/ (Acedido em 10 de Maio de 2009)

ROY, J. (s.d.) «Francis Poulenc» in www.poulenc.fr/articles/ (Acedido em 10 de Maio de 2009)

Partituras

Toda a obra, em especial mélodies

Registos audio-visuais

AMELING, E., GEDDA, N., PARKER, W., SÉNÉCHAL, M., SOUSAY, G. e BALDWIN, D. (1991) Poulenc – Mélodies, Jean Roy (booklet), EMI, U.S.A, [4 CDs].

CHARVET, O. (producer) (2005) Francis Poulenc & Friends, Original Classic Archive TV series, co-production Pierre Olivier Bardet and Stephen Wright, Idéale Audience International and IMG Artists, EMI records Ltd, s.l., [DVD].

GAVIN, B. (director) (1988) Chez Poulenc - Une nuit avec Francis Poulenc, with H.K.Gruber e Paul Crossley (piano), written by H.K.Gruber, produced by Swantje Ehrentreich, tradução e Legendagem de Ana Paula Mota, IRM Atrs, [video].


KENT, D. (director) (1999) Dialogues des Carmélites – Opera in three acts and twelve scenes, François Duplat (producer), Marthe Keller (stage director), Valérie Millot (Soprano); Nadine Denize (Mezzo Soprano); Laurence Dale (Tenor); Didier Henry (Baritone); Patricia Petibon (Soprano); Hedwig Fassbender (Alto); Anne Schmidt (soprano), Strasbourg Philharmonic Orchestra, Jan Latham-Koenig (conductor), Rhine Opera Chorus, Arthaus Musik, Munich [DVD].

LOTT, F., DUBOSC, C., CACHEMAILLE, G., LE ROUX, F. e ROGÉ, P. (2007) Poulenc - Mélodies, Simon Wright (booklet), Decca, EU, [4 CDs].

PIQUEMAL, M., LAJARRIGE, C. (1996) Poulenc – Mélodies (songs), Yves Rousseau (prod.), Bruno Berenguer (booklet), Naxos, CE, [CD].

POULENC, F., FÉVRIER, J. Concerto para dois pianos e orquestra - <http://www.poulenc.fr/videos/index.php> (Acedido em 3 de Janeiro de 2008)

ANEXOS



**CÍRCULO DE CULTURA
MUSICAL DO PORTO**

Fundadora: MARIA ADELAÍDE DIOGO DE FREITAS GONÇALVES

III ANO / N.º 4 / TEMPORADA 1939-1940

**XXI
CONCÉRTO
4 DE JANEIRO
DE 1940. ÀS 9 e 15
DA NOITE.**

**FRANCIS POULENC - PIANISTA E COMPOSITOR
PIERRE BERNAC - TENOR**

TEATRO RIVOLI - PORTO

PROGRAMA

I

1 — AU ROSSIGNOL (Lomartine)	Gounod
PRIÈRE (Sully Prudhomme)	»
SÉRÉNADE (Victor Hugo)	»
2 — LAMENTO (Th. Gautier)	Duparc
INVITATION AU VOYAGE (Baudelaire)	»
3 — BEAU SOIR (P. Bourget)	Debussy
MANDOLINE (Verlaine)	»
COLLOQUE SENTIMENTAL (Verlaine)	»
GREEN (Verlaine)	»
(Pierre Bernac — Francis Poulenc)	

II

4 — NOCTURNE em dó maior	Fr. Poulenc
ÉLOGE DES GAMMES	»
INTERMEZZO em Ré bémol	»
ADAGIETTO e RONDEAU des « BICHES »	»
(Ao piano o autor)	

III

4 — À SA GUITARE (Ronsard)	Fr. Poulenc
LA GRENOUILLE (Apollinaire)	»
LE PORTRAIT (Colette)	»
TU VOIS LE FEU DU SOIR (Eluard)	»
LA BELLE JEUNESSE (Anônimo do século XVII)	»
(Pierre Bernac e o autor)	

IV

6 — DON QUICHOTE À DULCINÉE (P. Morand)	M. Ravel
a) Chanson romantique	
b) Chanson épique	
c) Chanson à boire	
(Pierre Bernac e Francis Poulenc)	

Piano STEINWAY & SONS apresentado pela Casa DELERUE

5.º CONCÉRTO, 11 DE JANEIRO JOSÉ CUBILES, PIANISTA

FRANCIS POULENC

Este célebre compositor e pianista francês, nasceu em Paris, em 1899. Discípulo, em piano, de Ricardo Vines, e, em composição, de Charles Kœchlin, Poulenc é hoje um dos mais notáveis compositores da moderna escola francesa.

Pertence ao conhecido Grupo dos « Seis », ao lado de Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Taillefer.

Como compositor recebeu toda a influência de Ravel e de Stravinsky; — mas os seus dons naturais levaram-no alternadamente junto das fontes populares e clássicas.

As obras que primeiramente o tornaram conhecido foram as seguintes: uma RAPSÓDIA NEGRA para piano, flauta, clarinete, quarteto de arcos e voz, (primeira audição no Vieux-Colombier, aos 11 de Dezembro de 1917), uma SONATA para dois clarinetes e duas curtas melodias para canto com instrumentos: — « Le Bastiaire ou Cortège d'Orphée », poemas de Guillaume Apollinaire e « Cocards », textos de Jean Cocteau.

Foi depois com o « Rondeau des Biches » (1923), um bailado escrito para os Bailados russos, de Diaghilew, que o jovem compositor obteve a definitiva consagração.

A obra pianística de Poulenc é já notável: — MOUVEMENTS PERPÉTUELS (1913), hoje mundialmente conhecidos; IMPROMPTUS, NOVELLETES, uma SUÍTE EM DÓ MAIOR, um ciclo de « NOCTURNES », de « IMPROVISATIONS », numerosas peças soltas, e, finalmente, a suíte « LES SOIRÉES DE NAZELLES » (1935), que tantas atenções chamou de novo sobre o seu nome.

Devem-se-lhe também quatro CONCÉRTOS para instrumentos de Tecla, — « CONCERT CHAMPÊTRE » para Cravo e Orquestra (1929) « AUBADE » para piano e orquestra (1929) CONCÉRTO EM RÉ MENOR, para dois pianos e orquestra (1932), CONCÉRTO para órgão e orquestra de corda (1936).

É ainda autor de numerosas melodias, de uma cantata, LE BAL MASQUÉ, para barítono e orquestra de Câmara, um « TRIO », para piano, oboé e contrabaixo, um « SEXTUOR » para piano e instrumentos de sopro, um ciclo importante de Sete Canções para cântico misto « A CAPELLA » (1936), etc.

A música de Francis Poulenc, originariamente leve e brilhante, evoluiu agora num sentido lírico eminentemente francês.

O Círculo de Cultura Musical honra-se de apresentar aos seus sócios tão eminente valor da música francesa contemporânea.

PIERRE BERNAC

Pierre Bernac, natural de Paris, foi na sua terra natal que iniciou os seus estudos de canto.

Logo desde muito novo se afirmou o seu talento excepcional, e foi a pedido instantâneo do compositor ANDRÉ CAPLET e do chefe de orquestra WALTER STRARAM que Bernac se resolveu a cultivar o canto, e a aperfeiçoar-se, de modo a poder apresentar-se em público.

Durante quatro anos viveu na intimidade de R. de Warlich, mestre na interpretação do LIED, trabalhando assiduamente a voz, o canto e a expressão.

A convivência com tão notáveis artistas, produziu, como era natural, os seus efeitos, e Pierre Bernac, logo no seu primeiro recital, conheceu o triunfo. A sua carreira foi rápida. Numa só temporada alcançou dos auditores e da crítica unânime um título invejável, pois que por todos foi designado como o melhor cantor de Lied, da França e do estrangeiro.

Nos concursos dos anos de 1935 e 1936 obteve o primeiro Prémio do Grand Prix du Disque, é solista de quasi todas as sociedades sinfónicas francesas, e os seus recitais constituem sempre grandes acontecimentos artísticos.

Para se avaliar o valor e o mérito de Bernac e o alto apreço em que o tem o seu país, basta dizer que o pezar-de haver sido mobilizado, é dos poucos artistas franceses a quem foi concedida uma licença especial para cumprir no estrangeiro os seus contratos.


Bernac nas suas numerosas aparições pelos principais centros musicais do estrangeiro, tem sempre obtido os mais calorosos aplausos.

Um crítico do jornal « De Telegraaf », de Amsterdam, fazendo considerações sobre a possibilidade dos artistas franceses se dedicarem ao género especial do LIED, diz o seguinte: — « Si jamais vous avez cru que le grand art de chanter des Lieders, l'art véritable même, n'était pas à la portée des musiciens français, BERNAC et POULENC pourraient vous prouver définitivement le contraire ».

Com efeito, as qualidades magníficas da sua voz revelam-se de uma excelente maneira, e o timbre nas diferentes registos é particularmente nítido. Bernac não conhece as dificuldades de técnica, a sua articulação é perfeita, e o domínio do complexo material da interpretação é magistral.

Dicção impecável, artista superior.

Não será, pois, de admirar que a apresentação deste grande intérprete de Lieders seja um acontecimento notável da temporada.



AMARDO

CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL DO PORTO

Fundadora: MARIA ADELAIDE DIOGO DE FREITAS GONÇALVES

XI ANO / N.º 8 / TEMPORADA 1947-1948

CXXVI
CONCERTO
QUARTA-FEIRA 14
DE JANEIRO DE
1948, ÀS 18 E 30 H.

FRANCIS POULENC

COMPOSITOR E PIANISTA

PIERRE BERNAC

CANTOR

TEATRO RIVOLI—PORTO



FRANCIS POULENC E PIERRE BERNAC

FRANCIS POULENC

Este célebre compositor e pianista francês, nasceu em Paris em 1899. Discípulo, em piano, de Ricardo Viñes e, em composição, de Charles Koechlin, Poulenc é hoje um dos mais notáveis compositores da moderna escola francesa.

Pertence ao conhecido Grupo dos «Seis», ao lado de Georges Auric, Louis Durey, Honegger, Darius Milhaud e Germaine Taillefer.

Na música de Poulenc, de natureza leve e brilhante, transparecem, como na de tantos outros, influências de Ravel e ainda de Stravinsky.

Segundo a evolução da sua arte, a personalidade do insigne compositor aparece agora mais definida, e mais acentuadas as suas características, e estas são, indiscutivelmente, de um sentimento lírico eminentemente francês.

Os seus dons naturais levam-no ora junto das fontes populares, ora das clássicas, numa expansão e fantasia do mais apuradíssimo gosto. De notar é ainda o humor, a elegância e a vivacidade que correm a jorros por certas páginas deste compositor, dando-lhe a graça e o encanto de que a arte francesa possui o segredo.

As obras que primeiramente tornaram conhecido o nome de Poulenc foram as seguintes: RAPSDIA NEGRA para piano, flauta, clarinete, quarteto de arcos e voz, (primeira audição no Vieux-Colombier, aos 11 de Dezembro de 1917), uma SONATA para dois clarinetes, e duas curtas melodias para canto com instrumentos — «Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée», poemas de Guillaume Apollinaire e «Cocardes», textos de Jean Cocteau.

Foi depois com «Les Biches» (1923), um bailado escrito para os Bailados russos, de Diaghilew, que o jovem compositor obteve a definida consagração.

A obra pianística de Poulenc é já notável:—MOUVEMENTS PERPÉTUELS (1913) hoje mundialmente conhecidos; IMPROMPTUS, NOVELLETES, uma SUITE EM DO MAIOR, um ciclo de «NOCTURNES», dez «IMPROVISATIONS» numerosas peças soltas, e, finalmente, a suite «LES SOIRÉES DE NAZELLES» (1935), que tantas atenções chamou de novo sobre o seu nome.

Devem-se-lhe também quatro CONCERTOS, para instrumentos de tecla, — «CONCERT CHAMPÊTRE», para cravo e orquestra (1929), «AUBADE», para piano e orquestra (1929), CONCERTO EM RE MENOR, para dois pianos e orquestra (1932), CONCERTO, para órgão e orquestra de corda (1936).

É ainda autor de numerosas melodias, de uma cantata LE BAL MASQUÉ, para barítono e orquestra de Câmara, um «TRIO», para piano, obôe e contrabaixo, um «SEXTUOR», para piano e instrumentos de sopro, um ciclo importante de Sete Canções para coro misto «A CAPELLA» (1936), etc.

O Círculo de Cultura Musical honra-se de apresentar novamente aos seus sócios tão eminente valor da música francesa contemporânea.

PIERRE BERNAC

Pierre Bernac, natural de Paris, foi nessa capital que iniciou os seus estudos de canto.

Logo desde muito novo se afirmou o seu talento excepcional.

A pedido instantâneo do compositor André Caplet e do chefe de orquestra Walter Straram, Bernac resolve, depois de aturado e consciencioso estudo, encetar a carreira de concertista.

Durante quatro anos viveu na intimidade de R. de Warlich, grande mestre na interpretação do Lied.

A convivência que manteve com este e outros notáveis músicos não podia deixar de exercer sobre o ilustre artista francês as melhores influências. Com tais primos de cultura e de natureza tão excepcionalmente dotada, a glória não se faria esperar.

De facto, Pierre Bernac logo no seu primeiro recital obteve um grande triunfo. A sua carreira foi rápida. Num só temporada alcançou dos auditores e da crítica unânime um título invejável, pois que foi por todos designado como um dos melhores ou o melhor cantor de lieder, da França.

O eminente pianista Alfred Cortot tem sido em vários concertos o acompanhador de Bernac.

Nos concursos dos anos de 1935 e 1936, alcançou Bernac o primeiro prémio do Grand Prix du Disque. É solista de quase todas as sociedades sinfónicas francesas. Os seus recitais constituem sempre, e em todos os países, grandes acontecimentos artísticos.

Para se avaliar a quanto sobe o prestígio de Pierre Bernac e a devida admiração que a seu País lhe consagra, é prova eloquente saber-se que ao ilustre cantor, quando mobilizado, foi concedida — por excepção — licença para cumprir no estrangeiro os seus contratos.

Bernac, nas suas numerosas aparições pelos principais centros musicais do estrangeiro, tem sempre obtido os mais calorosos aplausos.

Um crítico do jornal «Le Telegraf», de Amsterdam, fazendo considerações sobre a possibilidade dos artistas se dedicarem ao género de LIED, diz o seguinte: — «Si jamais vous aviez cru que le grand art de chanter des lieder, l'art véritable même, n'était pas à la portée des musiciens français BERNAC et POULENC pourraient vous prouver définitivement le contraire».

Com efeito, as qualidades magníficas da sua voz revelam-se de uma excelente maneira, e o timbre nos diferentes registos é particularmente nítido. Bernac não conhece as dificuldades de técnica, a sua articulação é perfeita, e o domínio do complexo material da interpretação é magistral.

Dicção Impecável, artista superior.

Não será, pois, de admirar que a reaparição deste grande intérprete de lieder, no CÍRCULO, constitua um acontecimento notável da temporada.

PIERRE BERNAC

PROGRAMA

CÍRCULO DE CULTURA
MUSICAL DO PORTO

Fundadora: MARIA ADELAIDE DIOGO DE FREITAS GONÇALVES

XI ANO / N.º 8 / TEMPORADA 1947-1948

CXXVI
CONCERTO
QUARTA-FEIRA 14
DE JANEIRO DE
1948, ÀS 18 E 30 H.

FRANCIS POULENC
COMPOSITOR E PIANISTA

PIERRE BERNAC
CANTOR

TEATRO RIVOLI—PORTO

LIT. NACIONAL—PORTO

1.800 EX.—14-1-1948

PROGRAMA

I

I—Woeful heart With grief oppressed. Dowland
 Shall I sue? what I seek for grace?
 Sorrow, sorrow stay
 Come a gain

II

II—Litanias. Schubert
 Geheimnis.
 Nacht und träume
 Lachen und weinen
 Der Doppelgänger

III

III—Três Baladas de François de Villon Debussy
 Balade de Villon à s'amye
 Ballade que fait Villon à la requeste de sa
 mère pour prier Notre Dame
 Ballade des femmes de paris

IV


IV—Tel jour, telle nuit (P. Eluard) Poulenc
 bonne journée
 une ruine coquille vide
 le front comme un drapeau perdu
 une roulotte couvert en tuiles
 à toutes brides
 une herbe pauvre
 je n'ai envie que de t'aimer
 Figure de force brillante et farouche
 Nous avons fait la nuit

V

V—Cinq mélodies populaires grecques. M. Ravel
 Le reveil de la mariées
 Là-bas vers l'église
 Quel galant
 Chanson des cueilleuses de lentisques
 Tout gai.




Piano BECHSTEIN

5.º CONCERTO: 27 e 28 de Janeiro PIERRE FOURNIER, violoncellista



FRANCIS POULENC E PIERRE BERNAC

Anexo 3 - Recital no Porto em 14 de Janeiro de 1948

PERFORMANCE EM INVESTIGAÇÃO

Joana Resende, piano
Catarina Sereno, soprano
Job Tomé, barítono

2ª feira 10 Novembro
Museu de Aveiro
20h30

Poulenc, Francis (1899 - 1963)

1ª Parte
"Fiançailles pour Rire"
Louise de Vilmorin (1902 - 1969)
 soprano
 I. La Dame d'André
 II. Dans l'herbe
 III. Il vole
 IV. Mon cadavre est doux comme un gant
 V. Violon
 VI. Fleurs

"Banalités"
Guillaume Apollinaire (1880-1918)
 barítono
 I. Chanson d'Orkénise
 II. Hôtel
 III. Fagnes de Wallonie
 IV. Voyage à Paris
 V. Sanglots

2ª Parte
"La Fraicheur et le Feu"
Paul Eluard (1895-1952)
 barítono
 I. Rayons des yeux...
 II. Le matin les branches attisent...
 III. Tout disparu...
 IV. Dans les ténèbres du jardin...
 V. Unis la fraîcheur et le feu...
 VI. Homme au sourire tendre...
 VII. La grande rivière qui va...

"Métamorphoses"
Louise de Vilmorin (1902 - 1969)
 soprano
 I. Reine des mouettes
 II. C'est ainsi que tu es
 III. Paganini

"Colloque"
Paul Valéry (1871-1945)
 soprano e barítono

"Aqui jaz Francis Poulenc, o músico de Apollinaire e Eluard", este seria o desejo de Poulenc em 1945, o melhor título de glória para o seu futuro túmulo. De Apollinaire e Eluard, seguramente, mas também de Louise de Vilmorin, de Max Jacob, Jean Cocteau, Paul Valéry, Louis Aragon ou Garcia-Lorca.

Do efêmero encontro com Apollinaire em 1918, Poulenc reteve a sua voz, de timbre simultaneamente melancólico e alegre, algo irónico. Tal poesia tal música. Poulenc embebia-se profundamente do texto antes de compor, lendo-o muitas vezes em voz alta para dele retirar aspectos de conteúdo, musicalidade e prosódia. Só então começava a escrever e raramente pelo início. O seu estilo caracteriza-se mais por gestos que pela forma, em função da palavra e do seu significado. Banalités, composta em 1940, espelha as várias vertentes de Apollinaire e de Poulenc, desde a canção popular até à expressão surrealista de um choro intenso, passando pelo quarto de hotel, por uma tempestade nas Ardenas e por uma viagem parisiense.

A forte e longa amizade nutrida por Paul Eluard desde 1917 conduziu-o a algumas das suas melhores obras, entre as quais o ciclo La Fraicheur et le Feu (1950). Também aqui a musicalidade da voz deste poeta inspirou o tratamento musical que Poulenc lhe conferiu: doce, quente, pontualmente

metálico ou violento. Segundo o biógrafo Henry Hell, a união texto-música deixava sem saber "se o poema foi escrito para a melodia ou a melodia para o poema".

La Fraicheur et le Feu constitui um ciclo, não no verdadeiro sentido de continuidade, mas por complementaridade, funcionando como um único poema. A unidade é garantida pela alternância de andamentos rápidos/lentos, encadeamento de tonalidades e retorno da última melodia ao tema inicial, ABA.

Em 1939 Poulenc compôs Fiançailles pour rire, com poesia de Louise de Vilmorin, amiga do compositor, exilada na altura. Trata-se de mais um ciclo não no verdadeiro sentido da palavra mas unido pela ironia surrealista da temática amorosa. Da mesma poetisa, surge em 1963 as Métamorphoses, ciclo de três peculiares melodias.

Colloque (1940), com poesia de Paul Valéry, é o único dueto do compositor, onde soprano e barítono dialogam sem nunca se encontrarem.

Joana Resende

Catarina Depraetere Sereno Natural de Coimbra, iniciou os seus estudos musicais na classe de piano da Academia de Música de Coimbra, prosseguindo na classe de canto do Conservatório de Música de Coimbra, enquanto frequentava a Licenciatura em Arquitectura da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. Licenciou-se em Música (Pedagogia Musical – Canto) na Escola das Artes da UCP-Porto nas classes dos professores António Salgado e Sofia Serra. Encontra-se a frequentar o Masters of Music in Vocal Performance na Guildhall School of Music and Drama na classe da Prof. Susan McCulloch como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Frequentou diversas master-classes com os professores Ana Ester Neves, António Salgado, Laura Sarti, Patricia McMahon, Henry Herford, Elaine Kidd, Sue McCulloch, Robin Bowman e Malcolm Martineau. Integrou o elenco das oratórias *Betúlia Liberata* de W. A. Mozart, *Stabat Mater* de Pergolesi e da *Cantata Bwv12 Weinen, Sorgen, Zagen* de J. S. Bach. Apresentou-se como solista nos concertos de comemoração dos 250 anos de W.A. Mozart nas *Missa Brevis* in d Kv 65, *Missa Brevis* in C Kv 258, *Regina Coeli* in C Kv 108, *Missa Brevis* in F Kv 192 e *Missa Brevis* in d Kv 194, nomeadamente no Festival de Música de Coimbra. Em ópera integrou o elenco de *Vénus & Adónis* de John Blow e *L'enfant Prodigue* de C. Debussy. Interpretou *Belinda* em *Dido & Aeneas* de Purcell, *Jessy* em *Das kleine Mahagonny* de Kurt Weill, *Madame Silberklang* em *Der Schauspieler* de W. A. Mozart e o monólogo *La voix humaine* de Francis Poulenc, tendo cantado sob a direcção de Cesário Costa, António Saiote e Luís Carvalho, entre outros. Apresentou-se em recital com os pianistas João Queirós, Liz Rossiter e mais regularmente ao lado da pianista Joana Resende com quem interpretou *Lied* alemão e *mélodie* Francesa, nomeadamente no Festival de Música de Aveiro – Olhares de Outono, ocasião que foi transmitida em directo pela Antena 2.

Job Tomé Job Tomé nasceu em Matosinhos e iniciou os estudos musicais no Conservatório de Música do Porto, onde estudou canto com a professora Cecília Fontes. Presentemente frequenta o 4º ano do curso de canto da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE) na classe do professor Rui Taveira. Integrou o grupo de cantores residentes do Estúdio de Ópera da Casa da Música; na componente formativa do Estúdio trabalhou com Jeff Cohen, Delia Linton, Lorna Marshall, Eugene Asti, Philip Langridge, Jaime Mota, David Wilson Johnson, William Lacey, Jill Feldman, Michèle Giès, Muriel Corradini, Lada Valesova, Malcolm Martineau e François Le Roux, entre outros, e trabalha regularmente com Peter Harrison. Participou em produções como: *Il Matrimonio Segreto* de Domenico Cimarosa, *L'Ivrogne Corrige* de Gluck, *Joan de Benedetto Marcello*, *A Raposinha Matreira* de Leos Janáček, *La Spinalba* de Francisco António de Almeida, *Ottone de Haendel*, *Le Fils Enchanté* e *La Leçon de Chant* de Offenbach, *Don Giovanni*, *As Bodas de Figaro* e *Bastien und Bastienne* de Mozart, *A Casinha de Chocolate* de Humperdinck, *O Rapaz de Bronze* de Nuno Côrte-real, entre outras. Integrado na segunda edição do Curso de Encenação de Ópera da Gulbenkian, apresentou-se recentemente no recital *Saturno – La mélodie française*, sob a direcção de Jeff Cohen. Com a Orquestra Nacional do Porto, sob a direcção de Peter Rundel, cantou *De s Knaben Wunderhorn* de Gustav Mahler. Estreou dois ciclos de canções: *Cherubinischer Wandschermann* de Rui Paulo Teixeira e *Poemário Erótico, Erótico e Burlesco* de Eurico Carrapatoso. Foi premiado na primeira edição do concurso de canto da Fundação Rotária com o 1º prémio, *melhor Lied* e *melhor canção portuguesa* e, pela ESMAE, obteve o prémio *Helena Sá e Costa*.

Joana Resende Joana Resende nasceu no Porto e iniciou os seus estudos musicais aos 5 anos em flauta, estudando posteriormente piano na Escola de Música do Porto com Alda Reis e no Curso de Música Silva Monteiro com Vitaly Dotsenko. Durante este período, estudou com Helena Sá e Costa, foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian e obteve diversos prémios. Em 2004 concluiu a licenciatura na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto com os professores Jaime Mota (Música de Câmara) e Constantin Sandu (piano). Frequentou masterclasses com Artur Pizarro, Sequeira Costa, Tânia Achat, Vladimir Viardo e Dmitri Bashkirov, Marta Gulyas, Dalton Baldwin, Guido Salvetti, Hartmut Höll e Dietrich Fischer Dieskau, Graham Johnson e Malcolm Martineau. Em 2005 foi galardoada com o prémio

Fundação Eng. António de Almeida. Estudou *Korrepitition* na Hochschule für Musik und Theater Félix Mendelssohn Bartoldy (Leipzig) com os professores Karl-Peter Kammerlander (acompanhamento de Lied), Gerald Fauth (piano) e Gudrun Franke (música de câmara). Tem vindo a apresentar-se em Portugal, Alemanha e República Checa a solo, em música de câmara, com coro e orquestra. Possui um duo com Catarina Sereno, soprano, e com Liliana Fernandes, oboé. É pianista e sócia fundadora da Associação «Contos com Voz» que, desde a sua fundação em 2007, apresentou uma ópera infantil – *„Hänsel und Gretel“*, de Humperdinck – e diversos concertos pedagógicos na área da ópera e do Lied. É professora de piano no Colégio de Nossa Senhora do Rosário, no Porto, e na Escola de Música de Esposende e tem constituído júri de concursos nacionais. Gravou com a Orquestra Orff do Porto, para o Instituto das Artes e Imagem do Porto (2004) e para a Antena2 – *trios* de Max Bruch, Mozart e Gordon Jacob, com Gisela Soares – viola – e Iva Barbosa – clarinete (Junho de 2001) e *Lieder* de Mozart e Schumann, com Catarina Sereno (Outubro de 2006). Em Outubro de 2005 iniciou o Mestrado em Música de Câmara (Universidade de Aveiro) com os professores Fausto Neves (piano) e António Chagas Rosa (música de câmara). Prepara neste momento a sua dissertação.

Anexo 5 – Notas biográficas do recital de 10 de Novembro de 2008

NOIVADOS PARA RIR (L. VILMORIN)

A dama de André

André não conhece a dama
Que leva hoje pela mão
Terá ela um coração de amanhã,
E pela noite uma alma?
No regresso de um baile de aldeia
Iria ela de vestido vago
Procurar nas medas o anel
Dos noivados do acaso?
Teve ela medo, vinda a noite,
Espreitada pelas sombras do passado,
No seu jardim, assim que o Inverno
Entrou pela grande avenida?
Ele amou-a pela sua cor,
Pelo seu bom humor de Domingo.
Empalidecerá ela nas folhas brancas
No seu álbum de melhores tempos?

Na relva

Nada mais posso dizer
Nem nada fazer por ele.
Morreu pela sua amada
Morreu de morte natural.
Fora
Sob a árvore da Lei
Em pleno silêncio
Em plena paisagem
Na relva.
Ele morreu discretamente
Gritando a sua passagem
Chamando
Chamando-me.
Mas como eu estava longe dele
E porque a sua voz emudeceu
Morreu sozinho nos bosques
Sob a sua árvore de infância.
E nada mais posso dizer
Nem nada fazer por ele.

Voa

Ao deitar-se o sol
Reflecte-se no verniz da minha mesa
É o queijo redondo da fábula
No bico da minha tesoura de prata
Mas onde está o corvo? Ele voa.
Gostaria de coser mais um íman
A ele atrair todas as minhas agulhas.
Na praça os jogadores de "bowling"
De bela em bela passam o tempo.
Mas onde está o meu amante? Ele voa.
É um ladrão que eu tenho por amante
O corvo voa e o meu amante voa,
Ladrão de coração falta à sua palavra

E ladrão de queijo está ausente.
Mas onde está a felicidade? Ela voa.
Choro debaixo do Salgueiro-chorão
Misturo as minhas lágrimas com as suas folhas.
Choro porque quero que me desejem
E não agrado ao meu ladrão.

Mas onde está então o amor? Ele voa.
Encontrei a rima da minha perdição
E pelas estradas do campo
Tragam-me de volta o meu amante volúvel
Que toma os corações e me tira a razão.
Quero que o meu ladrão me roube.

O meu cadáver é doce como uma luva

O meu cadáver é doce como uma luva
Doce como uma luva de pele gelada
E as minhas faces apagadas
Fazem dos meus olhos dois seixos brancos.
Dois seixos brancos no meu rosto
No silêncio dois mudos
Ainda ensombrados por um segredo
E carregados do peso morto das imagens.
Os meus dedos tantas vezes perdidos
Estão juntos em atitude santa
Apoiados no vazio das minhas queixas
No nó do meu coração parado.
E os meus dois pés são as montanhas
Os dois últimos montes que vi
No minuto em que perdi
A corrida que os anos ganham.
A minha recordação está parecida
Crianças levem-na bem depressa
Ide, ide a minha vida está dita
O meu cadáver é doce como uma luva.

Violino

Casal amoroso de desconhecidos acentos
O violino e o seu tocador agradam-me.
Ah! Gosto destes gemidos tensos
Sobre a corda do mal-estar.
Nos acordes sobre as cordas dos enforcados
Na hora em que as Leis se calam
O coração, em forma de morango,
Oferece-se ao amor como um fruto desconhecido.

Flores

Flores prometidas, flores seguras nos teus braços,
Flores saídas dos parêntesis de um passo,
Quem te trouxe estas flores no Inverno
Salpicadas da areia dos mares?
Areia dos teus beijos, flores de amores fenecidos
Os belos olhos são de cinza e na lareira
Um coração envolto de queixas
Arde com as suas imagens santas.

BANALIDADES (G. APOLLINAIRE)

Canção d'Orkenise

Pelas portas d'Orkenise
Quer entrar um carroceiro
Pelas portas d'Orkenise
Quer sair um mendigo.
E os guardas da cidade
Correndo para o mendigo
'- Que levas da cidade?'
'- Deixo aí o meu coração inteiro'
E os guardas da cidade
Correndo para o carroceiro
'- Que trazes para a cidade?'
'- O meu coração para me casar!'
Tantos corações em Orkenise!
Os guardas riam, riam.
Mendigo, a estrada é cinzenta,
O amor embriaga, ó carroceiro.
Os belos guardas da cidade
Tricotavam soberbamente
Depois as portas da cidade
Fecharam-se lentamente.

Hotel

O meu quarto tem a forma de uma gaiola
O sol passa o seu braço pela janela
Mas eu que quero fumar
Para fazer miragens
Acendo ao fogo do dia o meu cigarro
Não quero trabalhar
Quero fumar.

Terras altas da Valónia

Tantas tristezas plenas
Tomaram o meu coração nas terras altas desoladas
Quando as descansi nos pinhais
O peso dos quilómetros enquanto resmungava
O vento de oeste
Tinha deixado o belo bosque
Os esquilos lá ficaram
O meu cachimbo tentava fazer nuvens
No céu
Que obstinadamente permanecia puro
Não confiei nenhum segredo senão uma canção
enigmática
Às turfeiras húmidas
As urzes florindo mel
Atraíam as abelhas
E os meus pés doridos
Pisavam os mirtilos e as arelas
Ternamente casada
Norte
Norte
A vida torce-se

Em árvores fortes
E torcidas
Lá a vida morde
A morte
Com bons dentes
Quando o vento assobia

Viagem a Paris

Ah! Que coisa encantadora
Trocar uma região soturna
Por Paris
Paris bonita
Que um dia
Teve que criar o amor.

Prantos

O nosso amor é regido pelas estrelas calmas
Ora sabemos que em nós muitos homens respiram
Que vieram de muito longe e são um só sob as
nossas faces
É a canção dos sonhadores
A quem era arrancado o coração
E o levavam na mão direita
(lembra-te caro orgulho de todas estas memórias
De marinheiros que cantavam como conquistadores
Os abismos de Thule dos ternos céus de Ophir
De malditos doentes daqueles que fugiram da sua
sombra
E do regresso alegre dos felizes emigrantes)
Deste coração corria o sangue
E o sonhador ia pensando
Com a sua ferida delicada
Não quebrarás a cadeia destas causas
E dolorosa e dizia-nos
Que são os efeitos de outras causas
Meu pobre coração meu coração partido
Parecido com o coração de todos os homens
Eis aqui as nossas mãos que a vida escravizou
Morreu de amor ou assim parece
Morreu de amor e ei-lo
Assim vão todas as coisas
Arrancai pois o vosso também
E nada será livre até ao fim dos tempos
Deixemos tudo aos mortos
E escondamos os nossos prantos.

A FRESCURA E O FOGO (P. ÉLUARD)

I

Raios dos olhos e dos sóis
Dos ramos e das fontes
Luz do sol e do céu
Do homem e do esquecimento do homem
Uma nuvem cobre o solo
Uma nuvem cobre o céu
Subitamente a luz esquece-me
A morte só permanece inteira
Sou uma sombra e não vejo nada
O sol amarelo o sol vermelho
O sol branco o céu mudando
Não sei nada
O lugar da felicidade viva
Na orla da sombra sem céu nem terra.

II

De manhã os ramos atijam
A efervescência dos pássaros
Ao entardecer as árvores estão
tranquilas
O dia agitado repousa.

III

Tudo desapareceu mesmo os telhados mesmo o céu
Mesmo a sombra caída dos ramos
Sobre os cumes dos musgos delicados
Mesmo as palavras e os olhares bem combinados
Irmãos espelhos das minhas lágrimas
As estrelas brilhavam à volta da minha janela
E os meus olhos fechando as suas asas para a noite
Viviam de um universo sem fronteiras.

IV

Nas trevas do jardim
Chegam raparigas invisíveis
Mais delicadas que o ducho do meio-dia
O meu sono tem-nas por amigas
Elas inebriam-me em segredo
De suas cegas complacências.

V

Unidos a frescura e o fogo
Unidos os teus lábios e os teus olhos
Da tua loucura espero sabedoria
Gera imagem de mulher e de homem.

VI

Homem de sorriso terno
Mulher de ternas pálpebras
Homem de faces refrescadas
Mulher de braços doces e frescos
Homem de olhos calmos
Mulher de lábios ardentes

Homem de palavras cheias
Mulher de olhos partilhados
Homem de duas mãos úteis
Mulher de mãos de razão
Homem de astros constantes
Mulher de seios perenes
Não é nada que vos retenha
Meus mestres de me testar.

VII

O grande ribeiro que passa
Grande ao sol e pequeno à lua
Por todos os caminhos à aventura
Não me terá para o apontar
Conheço o feitiço da luz
O suficiente para brincar com o seu brilho
Para me aperfeiçoar por trás das minhas pálpebras
Para que nada viva sem mim.

METAMORFOSES (L. VILMORIN)

Rainha das gaivotas

Rainha das gaivotas, minha orfãzinha,
Vi-te rosa, lembro-me,
Sob as brumas musselinas
Do teu velho luto.
Rosa de amar o beijo que magoa
Deixavas-te moldar às minhas mãos
Sob as brumas musselinas
Velas dos nossos laços.
Cora, cora, o meu beijo adivinha-te
Gaivota apanhada nos nós dos grandes caminhos.
Rainha das gaivotas, minha orfãzinha,
Eras rosa moldada às minhas mãos
Rosa sob as musselinas
E recordo-o.

É assim que tu és...

O teu corpo, com a alma misturado,
Cabelo emaranhado,
O teu pé perseguindo o tempo,
A tua sombra que se estende
E murmura à minha têmpora
Aqui está, é o teu retrato,
É assim que tu és,
E quero-te escrevê-lo,
Para que logo que a noite chegue,
Possas crer e dizer,
Que te conheci bem.

Paganini

Violino hipocampo e sereia
Berço dos corações coração e berço
Lágrimas de Maria Madalena
Suspiro de uma rainha

Eco

Violino orgulho das mãos ágeis

Partida a cavalo sobre as águas

Amor cavalgando o mistério

Ladrão em oração

Pássaro

Violino mulher morganática

Gato-das-botas correndo a floresta

Poço das verdades lunáticas

Confissão pública

Espartilho

Violino álcool de alma em sofrimento

Preferência músculo da noite

Ombros das estações repentinas

Folha de carvalho

Espelho

Violino cavaleiro do silêncio

Brinquedo evadido da felicidade

Peito de mil presenças

Barco de prazer

Caçador.

COLÓQUIO (P. VALÉRY)

De uma rosa desfalecida

O desgosto debruça-se sobre nós

Não és diferente

No teu silêncio doce

Desta flor desfalecida:

Ela morre por nós...

Pareces-me semelhante

Àquela cuja orelha

Estava sobre os meus joelhos

Àquela cujo orelha

Nunca me escutava!

Pareces-me semelhante

A outra que amava

Mas daquela antiga

A sua boca era a minha.

A que me comparas tu

A alguma rosa murcha?

O amor apenas tem como virtude

Mais que frescura e espontaneidade

O meu olhar no teu

Apenas encontra o seu bem

Vejo-me completamente nua!

Os meus olhos apagarão

As tuas lágrimas que serão

Vindas de uma lembrança

Se o teu desejo nasceu

Que morra sobre o meu regaço

E sobre os meus lábios

Que te oferecerão a boca.

cédez *très calme*
p très expressif

J'au - rais fredon - né un moment ——— Puis nous au -

p

p très doux

dans un halo de Pédales

— rions é - cou - té long - temps les

m.d. *m.g.*

bruits du cré - pus - cu - - - - le

pp
très à l'aise

sans ralentir *strictement en mesure*

pp *sf* *quasi pizzicato*

*Red **

sans pédale
Anast. Août 1938

R. L. 12029 & C^{ie}

Anexo 7 - Dans le jardin d'Anna - F. Poulenc - à partir do compass 61

Calme et irréel
pp

Tu vois le feu du soir qui sort de sa co - quil - le — Et tu

pp

toute la mélodie sera accompagnée dans un halo de pédales le chant doucement en dehors les batteries très fondues

vois la fo - rêt en - fouie dans sa frai - cheur — Tu vois la plai - ne

nu - e aux flancs du ciel traî - - nard — La

Copyright 1939 by R. Deiss,

Anexo 8 - Tu vois le feu du soir – F. Poulenc - início

Plus calme

mf Chan - tez, — les rai

mf *p* *doux*

- net - tes, car voi - ci la nuit qui vient, la nuit on les

en - tend bien, cra - pauds et gre - nouil - les,

é - cou - tez, mon mer - le et ma pie qui

Anexo 9 - Souric et mouric – F. Poulenc – a partir do compasso 23 (primeira parte)

par le, é cou tez, *p très blanc*

tou te la jour né e, vous ap pren -

drez à chan - ter. *p clair*

pp

Neuilly-sur-Seine,
Noisy - Juillet-Décembre 1931

Anexo 9 - Souric et mouric – F. Poulenc – a partir do compasso 23 (segunda parte)

(Le Récitant) (Très poétique et doux): La nuit est venue,
 Le chant très lié et très doux ♩ = 66
 Modéré

pp Clair

Baigné de pédales
 (on n'en mettra jamais assez)

les étoiles se sont levées. *ten.*

Le roi Babar et la reine Céleste
doucement ému

p

Ped. ✱

heureux . . . rêvent à leur bonheur.

Ped. ✱ *Ped.*

Anexo 10 - L'Histoire de Babar, le petit éléphant – F. Poulenc – epílogo (primeira parte)

